

## **Teatrul de umbre la muzeu**

coperta: Cătălin Ilinca- [www.behance.net/ilinca](http://www.behance.net/ilinca)  
DTP: Mihaela Murgoci

Acest volum apare în cadrul proiectului *ShowMuz 2 - Teatrul de umbre la muzeu*, coordonat de Rețeaua Națională a Muzeelor din România și finanțat de Administrația Fondului Cultural Național

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

Alexandra Zbucnea, Raluca Bem Neamu, Beatrice Iordan,  
Bruno Mastan. - București:  
Tritonic, 2010  
ISBN 978-606-8139-31-9

- I. Zbucnea, Alexandra (coord.)
- II. Bem Neamu, Raluca
- III. Iordan, Beatrice
- IV. Mastan, Bruno

Tipărit de SC COLOR DATA SRL, Str. Orzari 3-5, sector 3, București

**Alexandra Zbucnea • Raluca Bem Neamu •  
Beatrice Iordan • Bruno Mastan**

# **Teatrul de umbre la muzeu**







## Cuprins

Cuvânt înainte de Virgil Ștefan Nițulescu .....	7
Teatrul muzeal – oportunități de dezvoltare a ofertei muzeului .....	9
Teatrul de umbre în context muzeal .....	25
A scrie o piesă de teatru de umbre pentru muzeu .....	43
Ghid practic de teatru de umbre pentru educatorii din muzeu .....	54
Bibliografie .....	77
Anexă: Istoricul teatrului de umbre .....	81



## Cuvânt înainte

Virgil Ștefan Nițulescu

Era modernă a presupus, în descendență directă din Epoca Luminilor, un proces de „raționalizare” a tuturor instituțiilor. Biblioteca trebuia să fie doar bibliotecă, teatrul nu putea să iasă din sfera sa, muzeul trebuia să se hotărască dacă este de artă sau de știință ș.a.m.d. Intrarea omenirii în perioada contemporană a modificat această perspectivă, prin încercarea depășirii granițelor autoimpuse, prin privirea aruncată în ograda vecină. Când Erwin Piscator a început să utilizeze imaginea filmată în piesele montate la teatrul său – scenografiate complex, sculptural –, musicalul era, deja, în plină vogă. Teatrul tindea să devină total, vocație căreia i-a rămas credincios, până astăzi, în pofida nenumăratelor încercări de revenire la „origini”, la simplitate.

Muzeul s-a trezit mai târziu. A trebuit să vină nebunia anilor '60, pentru a-l descătușa din poncife și a-l deschide către lume, democratizant și revoluționar. Dacă meticolosul Anthony Panizzi ar intra, astăzi, într-un muzeu, probabil că ar fi șocat de varietatea activităților și nici nu ar ști să definească tipul de instituție în care s-ar afla. Centru cultural, centru educațional, teatru, spațiu recreativ – toate acestea sunt, astăzi, fețe ale muzeului, ale unei instituții care, adeseori, nici nu-și mai prezervă numele ca atare, preferând să utilizeze denumiri mai vagi, dar mai comerciale (de genul Oceanum sau NEMO). În goana după capriciosul public, încercând să joace toate rolurile posibile, într-o lume a divertismentului, informației și educației, bazându-se pe imaginația specifică celor mai creativi artiști, muzeul contemporan surprinde, astăzi, prin spectacolul total pe care îl oferă. Probabil că un om precum Hans Sloane, obișnuit să colecționeze „curiozități” nu s-ar mira atât de tare, văzând spectacolul enciclopedic spre care tinde muzeul de azi. Prin efortul actual, muzeul pare să se întoarcă la statutul de templu al muzelor, al tuturor muzelor!

Și totuși, sub aparența haosului instalat în muzeu, în realitate, programele sale sunt, de regulă, atent coordonate, cu scopuri precise și obiective clare. Cele educaționale, de exemplu, sunt proiectate de educatori profesioniști și utilizează specialiști din multe domenii conexe. Teatrul muzeal este numai una dintre tehnicile de mare succes, îmbrățișate de muzee, pentru că sunt extrem de atractive pentru toate categoriile de public, dar, mai ales, pentru cel tânăr, fascinat de posibilitatea intrării în rolurile pe care le presupune un exercițiu teatral.

Utilizarea unui spectacol pur, așa cum este teatrul de umbre, este doar una dintre fațetele teatrului muzeal, bine prizată, atât în Orient, cât și în Occident, deși tradițiile sunt diferite, iar influența „chinezească” este determinantă. Ideea că doar publicul extrem de tânăr ar putea fi interesat de teatrul de umbre este înșelătoare, chiar

dacă, evident, acesta pare să fie cel mai entuziast, pentru că este și cel mai deschis la acceptarea oricărei (noi) convenții, a oricărui (nou) joc. Numai că teatrul de umbre, în sine, pentru a avea o noimă în muzeu, este preferabil să fie adaptat profilului muzeului în cauză. Astfel, publicul va putea lega mai ușor amintirea muzeului vizitat de un eveniment, aparent, extramuzeal, cimentând, de fapt, chiar imaginea muzeului în memoria vizitatorului.

Desigur, aceasta nu este o activitate care să poată fi dusă la întâmplare; este nevoie de știință și exercițiu, de entuziasm și imaginație. Dar este posibil de realizat atât cu personalul de specialitate din muzeu, cât și cu voluntari, care ar putea găsi, astfel, un nou prilej de apropiere de muzeu.

Teatrul de umbre este o cale, nu un scop în sine. Dar rezultatul său poate fi extrem de reconfortant pentru cei care o aleg.

## ***Teatrul muzeal - oportunități de dezvoltare a ofertei muzeului***

Muzeele sunt organizații culturale tot mai complexe și mai dinamice. Această evoluție este legată de numeroase transformări din societatea contemporană, dintre care amintim numai câteva – mai relevante în contextul temei abordate aici. În primul rând locul muzeului în societate s-a schimbat, situație statuată și de ICOM, cea mai importantă organizație internațională în acest domeniu (Zbucnea 2008, 65). Se pune tot mai mult accentul pe rolul muzeului de educator al societății prin mijloace interactive care țin de multe ori de sfera divertismentului. Muzeul nu mai este de multe decenii numai un educator al unor elite culturale sau economico-sociale, deși uneori este încă văzut în acest fel de anumite segmente de public. O altă transformare majoră a muzeului este faptul că acesta a devenit un povestitor al unor valori și fenomene sociale și culturale, precum și al unor evenimente asociate cu patrimoniul pe care muzeul îl deține, precum și asociate cu societatea care l-a produs; muzeul nu mai este o vitrină plină de obiecte vechi cu valoare culturală.

Un alt factor extrem de important care a dus și la schimbări profunde în sectorul muzeal este modificarea mentalităților populației și a intereselor acesteia. O mare parte a societății este interesată de dezvoltarea sa spirituală, de perfecționare, este tot mai curioasă cu privire la lumea înconjurătoare, la istoria comunității din care face parte. Oamenii sunt tot mai interesați de țara ai cărei cetățeni sunt sau de evoluția lumii, sunt tot mai curioși cu privire la chestiuni care depășesc cotidianul și interesul imediat. Totuși, majoritatea dorește să obțină noi cunoștințe fără a face efort, într-un mod plăcut și inedit. Cu alte cuvinte, dorește să se și distreze în timpul procesului cognitiv.

Ideea de divertisment este o dominantă a societății contemporane. Oamenii au tot mai mult timp liber, pe care doresc să îl petreacă în mod plăcut, distrându-se, relaxându-se în feluri variate. Desigur, vizitarea unor muzee sau participarea la diverse programe publice oferite de acestea sunt numai două dintre multiplele modalități. Numeroase alte organizații culturale doresc să atragă același public ca și unele asociații non-profit sau companii cu scopuri din cele mai variate. Concurența pentru timpul liber al populației este tot mai mare, iar propunerile extrem de diverse și, deci, foarte tentante. În acest context, muzeele au devenit tot mai atractive atât din punct de vedere al modului de organizare și prezentare a expoziției de bază, cât și prin prisma diversității, originalității și interactivității programelor educaționale și a altor programe publice pe care le oferă. Printre acestea se numără și programele dezvoltate împreună cu alte tipuri de organizații, cum ar fi teatrele sau alte organizații care oferă spectacole.

## Potențialul teatrului muzeal ca instrument de educație și divertisment

Experimentele culturale și realizarea de proiecte culturale interdisciplinare sunt caracteristici relativ recente ale societății contemporane. Desigur, inovația culturală nu este un fenomen nou; ceea ce s-a schimbat este amploarea acesteia. Tot mai multe tipuri de organizații și artiști se asociază pentru a propune publicului modalități noi de exprimare, pentru a oferi experiențe culturale originale, inedite și surprinzătoare. Teatrul muzeal se înscrie pe această linie și răspunde noilor nevoi ale muzeului, dar și ale publicului acestuia.

### *Ce este teatrul muzeal*

Teatrul muzeal este un fenomen complex. El nu se referă la simpla translatăre a unui spectacol de teatru într-un muzeu. Teatrul muzeal este un tip special de program muzeal, care pe lângă rolul de divertisment are și unul mult mai important de educare a publicului participant. De altfel și teatrul, sau alte forme de spectacol, au acest rol. Teatrul muzeal este însă proiectat în mod special pentru a transmite mesaje legate de tematica muzeului, pentru a prezenta colecțiile muzeului, pentru a ajuta la atingerea misiunii specifice aceluia muzeu. Atributul „muzeal” nu se referă în primul rând la o locație anume, ci la o caracteristică intrinsecă a unui proiect de teatru de acest tip, arată legătura organică între forma de exprimare aleasă și conținutul proiectului, respectiv legătura dintre forma artistică propusă și scopul demersului.

Într-un sens cuprinzător, teatrul muzeal este definit ca **orice formă de spectacol sau activitate care presupune interpretarea unui rol sau a unei creații artistice, sau care implică utilizarea unor tehnici specifice artelor spectacolului și care se derulează în interiorul unui muzeu sau este propus de un muzeu, în corelație cu misiunea și patrimoniul acestuia** (Zbucnea et al. 2009). Astfel se pot încadra în teatrul muzeal diverse tipuri de programe educaționale dezvoltate de muzeu, dar și activități integrate unor expoziții sau chiar altor programe publice oferite de muzeu.

O scurtă trecere în revistă a principalelor tipuri de activități care sunt considerate parte a teatrului muzeal cuprinde (Bridal 2004, 1-2):

- spectacole de teatru pe baza unui scenariu fixat, teatru formal într-un spațiu special delimitat;
- spectacole de tip improvizație (fără script predefinit) în spații bine definite;
- personaje costumate, care se mișcă liber prin muzeu și care interacționează cu publicul în dialoguri care nu au la bază un script predefinit;
- istorie vivanță (*living history*): personaje reale care au trăit în diverse epoci sunt personificate de actori amatori sau profesioniști, plătiți sau voluntari, care interacționează cu audiența fără a avea la bază un script pentru dialog;

- reconstituiri (*reenactments*): personaje în costume de epocă, profesioniști sau amatori, care derulează o activitate planificată în avans;
- interpretări ale tinerilor, proiectate ca să îi integreze în muzeu (nu neapărat legate de tematica muzeului sau a expozițiilor sale);
- demonstrații utilizând tehnici teatrale, precum efecte speciale sau costume personalizate;
- activități educative prezentate de actori: pot fi mai convingătoare datorită impactului suplimentar pe care îl poate avea interpretarea profesionistă;
- mascote: de obicei reprezentând animale și personaje fantastice, care interacționează cu copiii.

După cum se observă, posibilitățile de abordare sunt practic nelimitate. De altfel, prezența tehnicilor specifice teatrului este atât de obișnuită în muzeele contemporane încât unii autori consideră că muzeul însuși a devenit un imens teatru (Heumann Gurian 2006, 173).



În muzeele moderne, obiectele de patrimoniu sunt amplasate conform unei scenografii menite să creeze o atmosferă specială, să determine vizitatorul să intre într-un univers special care să i se adreseze atât la nivel cognitiv cât și emoțional, să contribuie la realizarea unei experiențe muzeale care să își lase o marcă de durată asupra vizitatorului.

© Muzeul Țăranului Român

În general muzeele dinamice contemporane proiectează expozițiile ținându-se cont de principiile scenografiei teatrale, programele publice utilizează tehnici de interactivitate și alte elemente specifice spectacolelor. Aceste elemente sunt prezente nu numai în cadrul programelor de teatru muzeal, ci și al altor componente ale activității muzeului. De altfel, publicul dorește ca muzeul să fie o lume cu o

atmosferă aparte, un spațiu dramatic în care să trăiască emoții, să dobândească cunoștințe, să beneficieze de experiențe inedite (Yellis 2010, 91-92).

În general, teatrul muzeal este caracterizat de trei elemente (Bridal 2004, 6). Scopul său este în primul rând educațional, legat de transmiterea mesajelor culturale ale muzeului și urmărind misiunea acestuia. A doua caracteristică este faptul că programul de teatru muzeal este în general mai scurt comparativ cu un spectacol de teatru și de multe ori este mai interactiv. O a treia caracteristică menționată de literatura de specialitate este faptul că teatrul muzeal vizează atingerea unor calități artistice deosebite prin utilizarea artiștilor profesioniști, plătiți sau voluntari. Aceasta din urmă este mai mult un deziderat. Se poate ca proiectele de teatru muzeal să fie dezvoltate de către reprezentanți ai muzeului sau de voluntari, nu de artiști profesioniști sau chiar amatori.

Deoarece teatrul muzeal este extrem de mult legat de publicul muzeului, care de multe ori are un rol activ în desfășurarea sa, trebuie să se acorde o atenție deosebită proiectării tuturor aspectelor legate de acesta: cine este vizat, câte persoane pot participa, care este rolul acestora, care este modul de comunicare în cadrul programului dar și înaintea sau după finalizarea acestuia. Publicul vizat poate fi extrem de variat din punct de vedere al vârstei, nivelului de educație sau situației socio-economice. Totuși, se constată că publicul tânăr și copiii reacționează mai bine la programele de teatru muzeal, sunt mai deschiși interactivității presupuse de aceste programe (vezi și Zbucnea *et al.* 2009).

Trebuie ținut cont și de faptul că teatrul muzeal nu este îngrădit de clădirea muzeului. El se poate juca și în spațiile adiacente acesteia, cum ar fi în fața muzeului sau în curtea sa – așa cum s-a întâmplat de mai multe ori la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” din București. De asemenea, teatrul muzeal poate fi o modalitate prin care muzeele ajung la categorii de public care poate altfel nu ar putea fi atrase, sau poate fi o modalitate de a răspândi mesajul muzeului și în alte locații. Aceste programe extra-muzeale pot fi foarte eficiente. De exemplu, în 1995 Carnegie Museum of Natural History din Pittsburg, Statele Unite, a organizat programul *The science on stage*, în cadrul căruia s-au jucat piese de teatru muzeal în 10 școli din statul Pennsylvania (SUA). Aceste spectacole au fost văzute de cca. 2.000 de elevi care altfel probabil că nu ar fi ajuns la muzeu. Programul a continuat să se dezvolte, iar în 2001 au fost incluse 179 de școli din mai multe state americane (Bridal 2004, ix-x).

### *Cum a evoluat teatrul muzeal*

Nu este foarte bine documentată istoria acestei activități muzeale. Se consideră că cele mai vechi forme de teatru muzeal datează din a doua jumătate a secolului al 19-lea când Phineas Taylor Barnum oferea „divertisment teatral” la American



Museum din New York într-o „sală de lectură” special proiectată pentru astfel de activități (Bridal 2004, 11-12).

Un alt moment important a fost utilizarea manechinelor în expoziții, pentru a sugera mai bine anumite aspecte istorice, pentru a recrea anumite scene istorice sau domestice. Pasul următor, firesc, a fost ca manechinele să prindă viață. În 1888, Arthur Hazelius, educator la Skansen în Suedia, a utilizat persoane în costume de epocă care să ofere ghidaje și să recreeze diverse evenimente istorice. Exemplul a fost urmat de numeroase muzee.

În Statele Unite, primele două muzee care au recurs la această tehnică au fost Casa memorială John Ward din Salem, statul Massachusetts (1909) și Colonial Williamsburg (1932). După cum se observă începuturile au fost destul de timide, muzeele fiind poate reticente în a introduce schimbări dramatice în modul de prezentare și interacționare cu publicul. Însă, de la mijlocul anilor 1950 în SUA a început să se pună tot mai mult accentul pe acestea, discursul muzeal introducând numeroase voci și perspective (Bridal 2004, 13). În anii 1980 peste 800 de muzee americane utilizau *living history*, atât sub forma interpretării unor roluri la persoana întâi, cât și la „persoana a treia” (Shafer 1993, 45). Deși pare o abordare facilă cu un impact imediat la public, această tehnică de interpretare și educare presupune o planificare atentă, o pregătire intensă a interpreților, pentru ca aceștia să fie foarte buni cunoscători ai contextului și ai tematicii.

Un alt pas în diversificarea și impunerea tehnicilor specifice artelor spectacolului în muzee a fost făcut în Statele Unite, în 1917, la Metropolitam Museum of Art când Anna Curtis Chandler a început să utilizeze *storytellingul* pentru a prezenta mai atractiv istoria diverselor obiecte din colecțiile muzeului sau diverși artiști și evenimente din sfera artei (o descriere a programului: Bridal 2004, 19-20). Tehnica aceasta a fost răspândită de ea activ, colaborând ulterior și cu alte muzee de artă din Statele Unite, precum și publicând volume cu povești pentru muzee.

Alte forme de teatru muzeal însă au pătruns mult mai încet. În anii 1970 tot mai multe muzee americane găzduiau spectacole de teatru (Bridal 2004, 14). Studiul sugerează că spectacolele de teatru de păpuși erau cele mai puțin populare (numai 5 din 124 de muzee). Explicațiile pot fi legate de multe elemente, cum ar fi faptul că teatrul de păpuși este apreciat în general ca fiind o formă de teatru pentru copii iar muzeele se adresau în primul rând unui public adult. Un alt factor de influență este prestigiul mai mare pe care îl au teatrele dramatice și dorința muzeelor de a se asocia mai mult cu aceste organizații. O altă cauză poate fi și existența mai multor teatre dramatice comparativ cu cele de păpuși și poate varietatea mai mare de spectacole oferite de primele.

Totuși, nu putem vorbi aici de teatru muzeal în adevăratul sens al cuvântului ci numai de un parteneriat între teatru și muzeu. Informațiile pe care le deținem cu privire la teatrul muzeal sunt fragmentare. Prima piesă de teatru care a fost scrisă special pentru un muzeu a fost *The Pangs of Liberty* care s-a jucat în 1961 la Old Sturbridge Village, Massachusetts. Printre alte muzee care sunt pionieri în sfera teatrului muzeal se numără National Portrait Gallery, care este parte a complexului Smithsonian, Washington D.C. (1972 – *The Trial of John Brown*), Museum of Science and Industry din Chicago, Illinois (1972-1973 – *Science Playhouse*) și Science Museum of Minnesota.

Acesta din urmă a fost și primul muzeu care a înființat și un post permanent de coordonator al programelor de teatru muzeal (Bridal 2004, 15-16). Tot de aici cunoaștem și primul teatru de păpuși dezvoltat într-un muzeu (1972). Autoarea acestui program a fost Sondra Quinn, care a creat doi antropologi – Pete și Doc – care discutau diverse teme de specialitate în sala dedicată Antropologiei. În timp, dialogurile și monologurile acestor personaje au devenit extrem de complexe, iar muzeul a colaborat cu mai mulți scenariști pentru a dezvolta aceste piese în mod adecvat (Bridal 2004, 15-16).

Spresfârșitul anilor 1980, cel puțin în muzeele de știință și tehnologie din Statele Unite, diverse forme de teatru muzeal erau o practică curentă (Bridal 2004, 17). Atragem însă atenția că aceste muzee sunt considerate în SUA ca centre de „descoperire” și ale sunt proiectate de la început ca spații ale interactivității, ale experimentului și ale demonstrației. Astăzi, numeroase muzee americane colaborează pe bază regulată cu trupe de teatru sau artiști, la care apelează în special în contextul unor evenimente sau a unor programe speciale de atragere a publicului. Sunt și muzee care au artiști în rezidență sau chiar trupe de teatru permanente, cum este cazul *Science Carpenter Theater Company* de la Science Museum of Virginia (fondată în 1995), dar numărul acestora este relativ mic. O situație aparte se întâlnește la Science Museum of Minnesota, unde întregul departament expozițional, precum și cel de educație sunt formate din oameni cu pregătire în domeniul teatrului. De asemenea, aici toate programele educaționale sunt proiectate cu ajutorul profesioniștilor în teatru sau de către angajații muzeului pregătiți în această direcție.

În restul lumii teatrul muzeal, în forma sa cea mai complexă de programe teatrale concepute special pentru colecțiile muzeului, a pătruns mai greu. De exemplu, în America Latină se pare că primul spectacol s-a desfășurat în anul 2000, organizat de Museo de Historia Natural „Dr. Carlos A. Torres de la Llosa” din Montevideo, Uruguay (Bridal 2004, xi).

Importanța teatrului muzeal și amploarea pe care a luat-o au dus la înființarea unor asociații profesionale. Cea mai importantă, care cuprinde membri din întreaga lume, este International Museum Theatre Alliance. Aceasta a fost fondată în anul 1990 ([www.imtal.org](http://www.imtal.org)).

În România, în prezent sunt destul de multe muzee care derulează diverse proiecte de teatru muzeal. Multe dintre acestea sunt asociate cu evenimente mai cuprinzătoare, cum ar fi *Noaptea muzeelor*. Interesul pentru colaborare între muzee și teatre este mare de ambele părți, dar sunt numeroase piedici în calea acestora (Zbucnea *et al.* 2009). Programele de teatru muzeal sunt considerate de către reprezentanții muzeelor românești, în general, ca fiind importante pentru respectivele organizații, în special pentru ca acestea să fie percepute ca spații dinamice și interactive, și abia apoi pentru educarea publicului. Deși interesul este mare, așa cum am arătat, totuși s-a constatat o oarecare reticență în organizarea de programe de teatru muzeal chiar în sălile de expunere, fiind preferate spațiile unde nu este expus patrimoniul.

Nu este o evaluare clară a amplitudinii acestui fenomen în muzeele românești. Un studiu dedicat teatrului muzeal, realizat în 2009, a identificat peste 60 de proiecte de teatru muzeal derulate în ultimii 5 ani, dar numărul real este mult mai mare (Zbucnea *et al.* 2009). Aria geografică a acestor manifestări este destul de extinsă, cuprinzând inclusiv localități mici precum Recaș sau Câmpina. Totuși, majoritatea lor par să se deruleze în București. În România, muzeele de istorie și cele de artă par mai înclinate în a derula astfel de proiecte. Varietatea acestora este destul de mare. Teatrul de animație și de marionete este relativ frecvent întâlnit în muzeele românești comparativ cu alte forme de teatru (vezi pentru mai multe detalii Zbucnea *et al.* 2009).

### *De ce este nevoie de teatru muzeal*

Teatrul muzeal aduce numeroase beneficii unui muzeu, dar și publicului său. De asemenea, acesta ajută să se realizeze o corelație afectivă și mentală între muzeu și audiența sa (Hein 1998, 168).

Unul dintre cele mai importante aspecte este creșterea eficienței și deci a impactului programelor sale. Teatrul muzeal determină participarea activă a publicului, o implicare mai mare a acestuia atât din punct de vedere intelectual, cât și emoțional. Prin urmare procesul educațional este accelerat și mai eficient. Totuși impactul poate varia, în funcție de numeroase condiții care țin de muzeu, de modul de proiectare a programului de teatru muzeal, dar și de publicul participant (Zbucnea *et al.* 2009). Astfel, teatrul muzeal este un agent educațional extrem de benefic.

De altfel, programele de teatru muzeal ar trebui să fie în primul rând educative. Ele pot transmite în mod interesant și convingător idei, pot contribui la dezvoltarea intelectuală și spirituală a publicului și chiar îi pot forma acestuia diverse abilități intelectuale și / sau practice. Prin intermediul programelor de teatru muzeal, muzeul face cunoscut domeniul său de interes, familiarizează publicul cu diverse teme relevante pentru acesta, informează cu privire la colecțiile sale, precum și privitor la activitatea de cercetare derulată de către angajații săi. Teatrul muzeal

contribuie la interpretarea patrimoniului deținut de muzeu. De asemenea, el ajută publicul să înțeleagă mai bine obiectele și temele prezentate / discutate, să aibă o privire mai complexă asupra acestora (Hodas 2008). Programele de teatru muzeal pot urmări o gamă foarte variată de obiective educaționale. Ele pot ajuta publicul să înțeleagă mai bine un obiect de patrimoniu, un proces istoric sau artistic, pot să transmită informații despre comportamentul animalelor sau despre simțurile umane (Zbucnea *et al.* 2009).

Programele de teatru muzeal s-au dovedit eficiente comparativ cu alte forme de educație muzeală, inclusiv forme interactive precum tururi ghidate, manipularea unor obiecte de patrimoniu sau chiar workshopuri (Jackson și Leahy 2005). Studii realizate pe grupe de copii prezintă potențialul său educațional ridicat, în condițiile în care programele de teatru muzeal sunt asociate cu alte oferte muzeale. În cadrul acestor programe copii au fost capabili să integreze creativ propriile experiențe, iar cunoștințele dobândite au rămas în memoria activă a participanților pentru mai multe luni.

Un beneficiu major este și dezvoltarea imaginii muzeului care organizează în mod frecvent programe diverse de teatru muzeal. Acel muzeu ar fi perceput ca fiind mai dinamic, mai deschis comparativ cu alte organizații culturale. În plus, oferirea unor programe inedite de teatru muzeal ar face ca oferta respectivului muzeu să fie mai ușor sesizată, ar face ca acel muzeu să iasă în evidență în contextul existenței simultane a numeroase atracții culturale.

Un alt element favorabil este atragerea unui public mai numeros și chiar mai divers. De exemplu, un segment destul de important al publicului cultural este elitist, mai selectiv în alegerea „destinațiilor” culturale. Poate că nu ar fi în mod obișnuit interesat de oferta unor muzee mai „populare”. Această categorie de public ar putea fi atrasă prin programe originale, neobișnuite, care le-ar propune noi experiențe culturale. Poate că pe termen lung aceste persoane, cunoscând mai bine muzeul, ar putea chiar fi convinse să devină vizitatori fideli ai muzeului.

Un alt avantaj oferit de teatrul muzeal este faptul că oferă o modalitate inedită, atractivă și convingătoare de transmitere a unui mesaj de natură socio-culturală. Cu ajutorul acestei forme de prezentare, muzeul poate aborda teme controversate, poate discuta subiecte de interes pentru domeniul sau publicul său, poate dezvolta teme complexe și poate arăta mai multe fațete ale unei chestiuni de interes pentru societate sau interesante din punct de vedere istoric și cultural. Astfel muzeul poate deveni un for public. Teatrul muzeal, folosit inteligent, poate fi un liant între muzeu și societate (Zbucnea *et al.* 2009). Teatrul muzeal inspiră publicul, îi face mai deschis către noi idei, îi determină să accepte provocări intelectuale. El facilitează discutarea unor subiecte controversate într-un mod non-violent și constructiv (Bridal 2004, 7-9; Hodas 2008).

Un beneficiu important este și faptul că teatrul muzeal poate transforma muzeul într-un spațiu al divertismentului. Acest lucru este extrem de important dacă ținem cont de succinta analiză pe care am făcut-o puțin mai sus cu privire la evoluțiile din societatea contemporană. În acest context, atragem atenția și asupra faptului că formele de divertisment pe care muzeul le poate propune prin intermediul proiectelor sale de teatru muzeal sunt extrem de numeroase, deci cel puțin din punct de vedere al potențialului, extrem de atractive.

Un ultim aspect pe care îl menționăm este faptul că programele de teatru muzeal pot genera venituri muzeelor. Participanții la acestea, uneori sunt și sute de persoane, plătesc de cele mai multe ori o taxă de acces. Indirect, prin consolidarea unei imagini atractive pentru muzeu, teatrul muzeal poate face muzeul și mai credibil pentru sponsori și donatori.

### *Integrarea teatrului muzeal în oferta muzeului*

Așa cum am arătat, proiectele de teatru muzeal trebuie să fie intrinsec legate de tematica și patrimoniul muzeului. De asemenea, ele trebuie să se raporteze permanent la publicul general al muzeului și la cel care dorește să fie atras prin aceste programe. Nu trebuie uitat nici faptul că teatrul muzeal este numai una dintre modalitățile de educare pe care muzeul le are. Programele de teatru muzeal pot fi în diverse relații cu alte programe publice: de integrare în cadrul unui program educațional mai amplu și complex, de asociere în vederea creșterii atractivității unui program public, de complementaritate cu programe care se derulează independent în muzeu.

Dezvoltarea programelor de teatru muzeal nu este un proces simplu (Zbucnea *et al.* 2009). La el participă numeroase persoane din interiorul și din exteriorul muzeului. Acest lucru poate îngreuna procesul de proiectare și organizare a unui program de teatru muzeal, dar pe de altă parte poate crește valoarea produsului final rezultat prin însumarea ideilor și abilităților unei echipe multidisciplinare.

Succesul unui program este garantat de existența unei strategii clar definite a muzeului, atât cu privire la rolul teatrului muzeal în respectiva organizație, cât și pentru fiecare program educațional în parte. Această strategie trebuie să țină cont de elemente diverse, cum ar fi misiunea muzeului, caracteristicile colecțiilor și a personalului, dar și elemente care țin de mediul extern, cum ar fi publicul vizat.

### Forme de teatru muzeal care pot fi folosite eficient într-un muzeu

#### *Tipologia teatrului muzeal*

Formele de teatru muzeal sunt extrem de diverse, practic aici putând intra orice formă de exprimare artistică care utilizează tehnici teatrale în sens larg (Zbucnea *et al.* 2009). Cele mai frecvente abordări sunt: teatru clasic dramatic, teatru inspirat din colecțiile muzeului, pantomimă, commedia dell'arte, teatru neconvențional, teatru interactiv / improvizație, teatru experimental, teatru-videoproiecție, spectacol de magie, animație, teatru pentru copii, teatru documentar, teatru popular, spectacol de dans, spectacol "lectură", recital de poezie, operă, vodevil, concert de muzică clasică, concert de muzică – alta decât muzica clasică, spectacol de arte vizuale – performance, one man show, spectacol de divertisment, statui vivante, storytelling (povestire interpretată), teatru cu marionete (pentru copii sau adulți), proiecție video cu diferite fragmente din piese de teatru și / sau alte aspecte, etc. La aceasta se adaugă și alte activități din sfera teatrului muzeal care presupun utilizarea tehnicilor spectacolului pentru a interacționa cu publicul (exemple utilizarea unor personaje în costume de epocă, prezența unor mascote în muzeu, realizarea unor formuri de dezbateri între vizitatori etc.)

În acest context este dificil de realizat o clasificare clară și cuprinzătoare. S-au propus mai multe criterii (Zbucnea *et al.* 2009):

- în funcție de caracteristicile artiștilor implicați se poate vorbi de teatru muzeal cu artiști profesioniști, teatru de amatori. Aceștia din urmă pot fi muzeografi, voluntari ai muzeului sau chiar membri ai publicului muzeului. Desigur, există și forme hibride;
- în funcție de raportul dintre protagoniști și public se diferențiază programe de teatru muzeal de tip spectacol, programe de tip improvizație (scriptul programului nu este definitivat, artiștii având libertatea adaptării în funcție de grupurile de public care asistă) și programe de teatru muzeal participativ (publicul devine protagonist nu mai este simplu spectator);
- în funcție de durata acestora și amplexarea în contextul ofertei muzeului se pot identifica programe punctuale (o singură intervenție), programe ciclice (un anumit program de teatru muzeal se reia periodic) sau proiecte complexe (care includ de fapt mai multe programe de teatru muzeal, complementare, derulate pe o perioadă mai lungă de timp);
- în funcție de caracterul prestației dramatice se poate vorbi de următoarele tipuri de programe de teatru muzeal: programe de teatru, programe de muzică, programe de dans, recitaluri de poezie și lectură, spectacol de lumini și sunet, interpretarea unui personaj. Fiecare categorie prezintă mai multe subcategorii, unele dintre acestea fiind la intersecția dintre genuri (Zbucnea *et al.* 2009).

O altă abordare, funcțională și deci utilă pentru implementarea unui program de teatru muzeal, încearcă să simplifice categoriile de teatru muzeal în funcție de abordarea dramatică (Bridal 2004, 4):

- teatru muzeal de tip demonstrație: se bazează pe realizarea unei demonstrații sau experiment pentru a atrage atenția publicului și pentru a stimula interesul pentru știință. Această abordare se aplică cu succes în muzeele tehnice, precum și în muzee ale științelor exacte. Totuși nu este limitat la aceste tipuri de muzee. De exemplu, se poate aplica și în muzee de științe naturale pentru a arăta modul de funcționare al unui organism, pentru a familiariza publicul cu munca biologilor sau în alte contexte.

- teatru muzeal bazat pe personaje: prezintă publicului unul sau mai multe personaje, reale sau fictive, pentru a prezenta evenimente, personalități, idei sau emoții. Această abordare este foarte potrivită pentru muzeele de istorie, de artă, muzeele etnografice și muzee de literatură. Poate fi însă folosită cu succes și în alte tipuri de muzee.

- teatru muzeal bazat pe intrigă: utilizează un scenariu și convențiile de construcție a unei intrigi pentru a stârni interesul publicului. Povestea poate evoca evenimente, idei sau emoții în scopul educării publicului, cu sau fără implicarea lor pro-activă. Deoarece de obicei acest tip de abordare presupune echipe mai mari și propunerea unui program mai complex, poate fi cea mai scumpă formă de teatru muzeal.

După cum se observă, paleta de forme de teatru muzeal disponibilă este extrem de cuprinzătoare. Se pot alege forme mai simple și poate mai ușor de implementat, dar și forme mai complexe dar care au potențial mai mare prin prisma impactului la public. Indiferent de forma de teatru muzeal aleasă, un rol important în realizarea unui program de succes îl are echipa care proiectează și implementează proiectul.

### *Persoane implicate în dezvoltarea unui program de teatru muzeal*

Echipa care este implicată în realizarea unui program de teatru muzeal poate fi extrem de mare și complexă. Din ea pot face parte, pe lângă reprezentanții ai muzeului și persoane din afara acestuia. Sunt și situații în care programe de teatru muzeal sunt proiectate și implementate exclusiv de către persoane externe, de exemplu de o trupă de teatru profesionistă sau de amatori. Credem însă că nu este indicată această abordare.

Teatrul muzeal este un program muzeal, prin urmare el trebuie să fie în concordanță cu misiunea muzeului și trebuie să se încadreze în strategia educațională a muzeului. De asemenea, scopul său este să atragă publicul muzeului, trebuie să îl determine pe acesta să se implice mai mult în activitățile propuse, să înțeleagă mai bine colecțiile și domeniul de activitate al muzeului. Prin urmare, este necesară o cunoaștere în profunzime atât a publicului cât și a muzeului. În acest context, un

program de teatru muzeal adecvat nu poate fi făcut decât sub coordonarea unui reprezentant al muzeului.

Pe de altă parte, reprezentanții muzeului nu se pot substitui cu succes în artiști. Artele spectacolului au principii proprii de funcționare. Un program de teatru muzeal de succes are nevoie în egală măsură de aportul artiștilor. Prin urmare, este indicat ca un program de teatru muzeal să rezulte din colaborarea unor reprezentanți din muzeu (educatori, specialiști în relații publice, animatori, muzeografi și cercetători) cu artiști (regizori, scenografi, costumieri, actori etc.) În cadrul programelor se poate apela și la voluntari ai muzeului, precum și la reprezentanți ai publicului.

În continuare facem o foarte succintă trecere în revistă a rolului principalelor categorii de persoane care ar trebui să fie implicate într-un program de teatru muzeal:

- educator: Rolul educatorilor din muzeu este foarte important pentru definirea programului de teatru muzeal. Ei au ca responsabilități principale: proiectarea strategiei programului (definirea obiectivelor, a coordonatelor care se vor urmări, a publicului vizat etc.), coordonarea echipei care va dezvolta și implementa programul, supervizarea activităților din program, participarea la program dacă este cazul, coordonarea activităților de evaluare a impactului programului. Realizarea scenariului este, de asemenea, responsabilitatea educatorului. Desigur, este indicat ca el să colaboreze în această etapă cu specialiști în storytelling, cu scenariști, chiar și cu un regizor. Un rol important în acest proces poate să aibă și consultantul științific din muzeu sau din afara acestuia, care să asigure corectitudinea scenariului din punct de vedere al tematicii abordate.
- consultant științific: Acesta este de cele mai multe ori un cercetător din muzeu, specializat pe subiectul proiectului de teatru muzeal care se va implementa. El trebuie să colaboreze cu educatorii, cu scenariștii, cu costumierii și cu regizorul pentru a asigura acuratețea elementelor prezentate publicului.
- reprezentant al echipei de relații publice a muzeului: Fiind un program special, care de multe ori se adresează unui public care ar putea să nu fie audiența obișnuită a muzeului, programul de teatru muzeal al trebui promovat separat și ar trebui să beneficieze de o strategie de comunicare distinctă. Acest lucru poate fi asigurat de un reprezentant al echipei de relații publice a muzeului, care să fie parte a echipei acestui program și care să fie familiarizat cu toate aspectele programului.
- artiști: Deși se poate ca un program de teatru muzeal să fie dezvoltat exclusiv de către angajați ai muzeului, respectiv de către educatorii săi, este indicat ca în program să fie cooptați și artiști: regizori, scenografi, costumieri, actori. Aceștia oferă garanția calității actului cultural oferit. În plus, implicarea unor artiști recunoscuți reprezintă și o atracție suplimentară pentru public. Este însă foarte important ca artiștii care fac parte din echipă să colaboreze foarte strâns cu reprezentanții muzeului, să accepte coordonarea din partea educatorului responsabil de program. Ei trebuie



să înțeleagă că scopul programului de teatru muzeal este de a susține misiunea muzeului, iar muzeul nu este numai un spațiu unde ei pot interpreta un rol.

Din echipa unui program de teatru muzeal pot face parte și voluntari. Aceștia pot fi artiști profesioniști, sau pot fi consultanți specializați în tematica muzeului. Este însă posibil și ca ei să fie amatori, să fie persoane interesate în a participa activ la activitatea muzeului respectiv. Desigur, este avantajos din punct de vedere financiar și chiar din perspectiva personalului, să se colaboreze cu voluntari. Pe de altă parte, acest lucru poate prezenta anumite riscuri și mai multe probleme organizatorice. Este indicat ca să se proiecteze și gestioneze cu mare grijă activitatea voluntarilor.

Publicul poate fi și el participant activ la un program de teatru muzeal. Chiar este indicat ca rolul acestuia să nu fie de simplu spectator, deoarece prin implicare activă în program, publicul va înțelege mai bine mesajele transmise, eventual va putea căpăta anumite abilități mentale și practice. Astfel programul de teatru muzeal va fi mai eficient, va avea un impact mai profund.

### *Rolul profesioniștilor din muzeu vs. rolul artiștilor*

Coordonatorii programelor de teatru muzeal ar trebui să fie reprezentanți ai muzeului, nu artiștii (Zbucnea *et al.* 2009). Acest lucru este recomandat deoarece programul de teatru muzeal este în primul rând un program public al muzeului, legat intrinsec de colecțiile și misiunea acestuia. Artiștii sunt vitali pentru buna derulare a programului și pentru asigurarea impactului acestuia. Totuși, ei nu sunt extrem de familiarizați cu muzeul, cu publicul acestuia, cu misiunea și modul de lucru din cadrul acestei organizații. În acest context, ca și coordonatori ei ar putea să nu fie foarte eficienți prin prisma intereselor muzeului și a publicului acestuia.

De asemenea, nu este indicat ca reprezentanți ai muzeului sau voluntari care nu au o pregătire specială în sfera teatrului să își asume activități legate de partea artistică a programului de teatru muzeal. Dacă nu se poate coopta o echipă de artiști, este indicat să se colaboreze cel puțin cu un consultant din lumea teatrului și / sau să se realizeze o echipă de voluntari care au pregătire în sfera teatrului. Desigur, este posibil ca în programele mai mici, care poate deja au devenit rutină în muzeu, să participe numai reprezentanți ai muzeului.

### *Forme de teatru muzeal adecvate pentru un muzeu*

Așa cum s-a arătat mai sus, sunt foarte multe tipuri de programe de teatru muzeal care ar putea fi derulate într-un muzeu. Dintre acestea ar trebui să se aleagă tip de program care este în concordanță atât cu obiectivele urmărite prin derularea sa, cât și cu capacitatea organizatorică a muzeului. Literatura de specialitate (Hughes 1998, 60-80; Bridal 2004, 19-30) evidențiază câteva forme de teatru muzeal care ar

putea fi mai eficiente și adecvate contextului oferit de muzeu, forme care au fost experimentate cu succes în diverse tipuri de muzee:

- monologul: Este vorba de interpretarea unor monologuri de către actori profesioniști sau amatori în diverse locații din muzeu. Această formă de teatru muzeal prezintă avantajul ușurinței în implementare deoarece nu necesită un spațiu amenajat în mod special sau alte exigențe organizatorice. De asemenea, poate fi o surpriză plăcută pentru vizitatori. Sunt însă și dezavantaje legate de forma statică de prezentare, precum și de o oarecare rigiditate.

- improvizația: Această formă constă în utilizarea tehnicii improvizației în realizarea programului. Interacțiunea cu publicul nu este îngrădită de un scenariu fixat în detaliu. Deoarece oferă o gamă largă de informații determinate de caracteristicile și interesul manifestat al audienței, poate să explice anumite procese în profunzime și poate capta foarte rapid și de durată publicul.

- personaje istorice: Se referă la prezentarea unor personaje istorice reale, readuse la viață pentru a-și prezenta viața personală, gândurile, opera și / sau epoca în care au trăit. Aceste persoane poartă haine adecvate perioadei istorice în care au trăit.

- *storytellers* (povestitori): Această formă presupune utilizarea unor povestitori care să prezinte publicului, și chiar să interacționeze cu acesta, diverse subiecte, fenomene, evenimente și procese. Prezintă avantajul personificării și al interacționării directe și plăcute cu publicul.

- păpuși / marionete: Această formă de teatru este extrem de ofertantă pentru muzeu, deoarece poate alege dintr-o mare varietate de variante. Un alt avantaj major este faptul că orice obiect sau material poate să se transforme într-o păpușă: o cârpă, o platină, un ciorap etc. Acest obiect se transformă de fapt într-un intermediar, un personaj cu ajutorul căruia se intră în contact cu publicul, se relaționează cu acesta (Gheorghe și Mastan 2005, 18). O limitare ar fi faptul că se consideră că, în general, această formă de teatru se adresează mai mult copiilor și familiilor.

- teatru clasic: Presupune ca actorii să joace o piesă de teatru fiind pe o scenă sau ca și cum ar fi pe o scenă, ignorând prezența publicului. Această formă, mai ales dacă presupune un scenariu complex, durează mai mult și implică mai mulți actori, nu este recomandată pentru a se desfășura în interiorul galeriilor muzeului.

- dramatizări creative: Această abordare oferă mai multe abordări care au în vedere copiii. Exemple de astfel de programe sunt: jocul obiectelor (pantomimă generată de obiecte din colecțiile muzeului), jocul partenerilor (o echipă sugerează diverse activități, fenomene), ș.a. Ele sunt atractive prin faptul că implică activ publicul. Astfel efectele sale pe termen lung pot fi mai persistente.

- artă de tip performance: Este o formă de teatru muzeal care este mai greu de oferit de către angajații muzeului, iar la un astfel de program trebuie să se colaboreze în mod obligatoriu cu artiști. Prin caracteristicile sale, această formă se poate adresa în mod adecvat unui public mai elitist, care poate altfel nu ar fi foarte interesat de oferta muzeului.

- teatru muzeal participativ: Acest tip de program presupune că membri ai audienței sunt invitați să fie parte activă a acestui program. Audiența poate derula diverse activități, poate să își asume unele roluri, poate dialoga cu artiștii. În scenariu se poate apela atât la personaje reale, cât și la personaje ficționale. Este o formă interactivă de teatru muzeal, prin urmare mai atractivă și cu potențial educațional mai mare. Există însă și riscuri legate de reticența unei părți a audienței și disconfortul pe care poate să îl resimtă într-un astfel de rol, sau chiar împotrivirea sa la această participare.

În unele tipuri de muzee sau în funcție de obiectivele urmărite pot fi folosite și alte tipuri de programe de teatru muzeal cum ar fi muzică și dans, sau chiar pantomimă.

Desigur, programele de teatru muzeal sunt foarte creative, iar ele trebuie să fie adaptate obiectivelor urmărite și contextului în care se derulează. Formele prezentate mai devreme pot să fie combinate în mod original, se pot completa unele pe altele.

### *Criterii de selecție al celui mai potrivit program de teatru muzeal*

Nu este o rețetă universal valabilă pentru un program de teatru muzeal de succes. Un muzeu, poate alege dintre mai multe variante, dar într-un anumit context unele dintre tipurile de teatru muzeal sunt mai adecvate decât altele. Sunt mai multe elemente care trebuie să fie luate în considerație. Unele dintre ele țin de caracteristicile programului, altele de cele ale muzeului.

De exemplu, trebuie să se țină cont de fondurile implicate de derularea unui anumit program. Dacă muzeul nu are o finanțare suficientă și nici nu poate să atragă fonduri pentru programe mai complexe, care să implice participarea unui echipe extinse și utilizarea unor elemente de recuzită, atunci trebuie să apeleze la programe mai ieftine, care nu presupun eforturi umane, materiale și financiare deosebite. Desigur, riscul este ca un program mai simplu să nu fie extrem de atractiv și captivant și deci nici impactul său asupra participanților să nu fie foarte însemnat.

Este recomandat ca înainte de a se alege forma de program de teatru muzeal care să fie dezvoltată să se cunoască foarte bine contextul în care se derulează aceasta: care sunt obiectivele fixate, precum și care este publicul căruia i se adresează. O altă variabilă importantă este ce tip de spații sunt la dispoziția organizatorilor. Desigur, locația va fi aleasă și în funcție de programul ales și cerințele pe care acesta le impune, dar este bine de știut de la început care sunt alternativele ca și locație.

Alte elemente care trebuie luate în considerație sunt lungimea programului, echipa cu care se poate colabora (de exemplu numărul de actori și caracteristicile acestora) și bugetul necesar.

\*\*\*

Teatrul muzeal este un instrument educațional interdisciplinar, care poate ajuta muzeul să își îndeplinească misiunea specifică. Sperăm că v-am convins că marea varietate de forme de teatru muzeal determină o paletă largă de abordări, care să țină cont atât de caracteristicile publicului, cât și ale colecțiilor muzeului și a condițiilor concrete oferite de acesta.

## Teatrul de umbre în context muzeal

Teatrul de umbre este una dintre tehnicile de teatru care se folosește cel mai rar. În acest context, de ce autorii prezentului volum îndeamnă educatorii din muzeu să o folosească? Argumentele sunt numeroase, ele ținând atât de ușurința de a implementa un program educațional bazat pe teatru de umbre, cât și de potențialul educațional ridicat pe care îl are acest tip de teatru.

Teatrul de umbre constă în proiectarea pe un ecran semitransparent a umbrelor siluetei așezate în fața unui fascicol de lumină direcționat către ecran. Aceste siluete, ce sunt abordate ca personaje dramatice, sunt mânuite cu ajutorul unor tije. Artei complexe a teatrului de umbre i se asociază muzica, declamația și cântul, literatura, estetica vizuală, artizanatul artistic și teatrul de animație. În cazul teatrului de umbre utilizat ca formă de promovare a patrimoniului muzeal, se adaugă procesul de promovare a unui sau unor obiecte de patrimoniu prin tehnica de storytelling, descrisă în capitoul anterior.

Teatrul de umbre folosește anumite elemente care sunt specifice doar acestei forme de teatru și anume:

- **siluetă:** Diferă de păpușa de teatru prin faptul că *jocul* ei nu este la vedere ca cel al păpușii; ceea ce este perceput de public nu este silueta în sine ci umbra acesteia proiectată pe un ecran după ce o sursă de lumină se lovește de ea. Silueta poate fi realizată din mai multe materiale, cum ar fi hârtie colorată, piei de animale bătucite și preparate, și mai nou din diferite tipuri de carton, filtre colorate de reflector sau



Scenă din piesa  
*Isprăviile lui Păcală*  
realizată în cadrul  
"Atelierului de  
creativitate" de la  
Muzeul Țăranului  
Român

© Beatrice Iordan

diferite materiale translucide sau opace. Silueta este mânuită cu ajutorul unor tije care ajută la crearea mișcării acesteia.

- **ecran de umbre:** Acesta este de fapt o ramă de lemn pe care este întinsă foarte bine o pânză albă sau o foaie de pergament. Pe acest ecran se proiectează umbra siluetelor, după ce au fost luminate de o sursă de lumina (lumânare, reflector, lanternă etc.) Pe ecranul de umbre se desfășoară practic întreaga poveste din lumea teatrului de umbre, reprezentând *scena* din teatrul clasic.

- **actori care mânuiesc siluetele:** În vechime mânuitorul de siluete, pe lângă disponibilitățile aparte de mănuiere a siluetei mai era și un bun orator, improvizator, putea susține vocal o bucată muzicală, aceasta fiind o ocupație care se transmitea de multe ori în familie, din generație în generație.

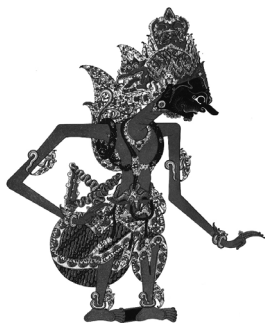
- **muzicanți specializați pe teatru de umbre:** Fiind o formă de teatru veche, majoritatea pieselor de teatru de umbre erau însoțite de muzică live, fie susținută vocal de actorul principal, fie de un grup de muzicanți specializați pentru piesele de teatru de umbre. Un exemplu ar fi piesele de teatru de umbre din Indonezia, care erau însoțite întotdeauna de un grup de muzicanți care cântau la gamelan (instrument de percuție). În acest caz exista un singur mânuitor de siluete și cel puțin cinci cântăreți la gamelan specializați numai pe teatru de umbre.

După cum se observă, deși actul artistic are elemente comune cu alte forme de teatru, teatrul de umbre este un univers aparte, cu specific și șarm bine definite.

### Scurt istoric al teatrului de umbre

În prezent teatrul de umbre se joacă în peste 20 de țări. Cele mai importante tradiții în acest domeniu le au China, India, Indonezia și Turcia. Tradiții culturale semnificative sunt însă și în Cambodgia sau Grecia. Forme tradiționale de teatru de umbre, precum *wayang* (din Indonezia) sau *sbek thom* (din Cambodgia), au fost declarate de UNESCO ca făcând parte din patrimoniu cultural imaterial universal. De asemenea, aceeași organizație a recunoscut pe Karagöz (eroul teatrului de umbre turcesc) ca fiind „cetățean turc”.

*Wayang*



*Sbek thom*



*Karagöz*



În prezent, teatrul de umbre este o formă de teatru dinamică, cu care se experimentează pornind de la formele tradiționale atât în spațiul său de origine, cât și în alte țări. Două exemple remarcabile în acest context ar fi Indonezia și Statele Unite ale Americii.

Cele mai vechi și mai diverse tradiții în sfera teatrului de umbre sunt în Asia (China, India și sud-estul Asiei). Teatrul de umbre din China se deosebește de celelalte teatre asiatice. De altfel, acesta este considerat ca fiind și mai vechi. Legende plasează începuturile sale încă în sec. al doilea înainte de Hristos. Totuși primele relatări scrise datează din sec. al 11-lea, când sunt deja menționate mai multe forme de teatru de umbre. În China, siluetele se făceau din pergament colorat sau din hârtie colorată, iar trupele erau compuse din mai mulți artiști. Tematica pieselor prezentate face referire la legende istorice sau mitologice, iar spectacolele aveau o importantă componentă religioasă-liturgică.

Subiectele prezentate, caracteristicile siluetelor folosite, precum și modul de desfășurare al spectacolelor diferă în teatrul din India și Asia de Sud-Est față de teatrul chinezesc. De exemplu, tematica în primele două cazuri este legată de epopeile *Mahabharata* și *Ramayana*. De asemenea, în aceste regiuni teatrul de umbre are și un rol liturgic extrem de important, chiar mai important decât în China, iar artiștii au o poziție aparte în societate. În numeroase cazuri spectacolele sunt susținute de un singur artist-mânuitor, acompaniat însă de mai mulți muzicieni. Tematica de inspirație indiană a teatrului de umbre din sud-estul Asiei a determinat teoria conform căreia teatrul de umbre ar fi migrat din India în Indonezia și apoi în alte țări din zonă.

Pare că teatrul de umbre indian este cea mai veche formă de teatru de acest tip, fiind menționat într-un poem din sec. al treilea. Această vechime poate justifica și marea diversitate a tradițiilor cunoscute de acest teatru. Se poate vorbi de peste 40 de forme diferite în India, dacă se ia în considerație varietatea siluetelor, a elementelor specifice de derulare a spectacolelor. Și în Indonezia teatrul de umbre este o artă foarte veche, atestată cel puțin din sec. al nouălea, care cunoaște mai multe forme de manifestare. O caracteristică a teatrului de umbre din Asia de Sud-Est este lungimea pieselor, unele dintre ele durând toată noaptea.

Unii consideră că teatrul de umbre indonezian ar fi fost preluat de negustorii arabi, care aveau aici centre comerciale. Alte teorii consideră că teatrul arab ar fi originar din India. Cert este că în sec. al 13-lea teatrul de umbre era popular în lumea arabă, în special în Egipt. Subiectele sunt de multe ori preluate din realitățile societăților respective. Teatrul de umbre era popular în lumea musulmană cu precădere în perioada Ramadanului, când se organizau spectacole în fiecare noapte. În sec. al 19-lea teatrul de umbre era foarte răspândit în Nordul Africii, precum și în Siria, dar autoritățile franceze au interzis aceste spectacole considerându-se obscene și/sau ostile regimului.

În Turcia teatrul de umbre, cunoscut după numele personajului principal – *Karagöz*, a cunoscut o mare dezvoltare până în sec. al 20-lea. Se crede că teatrul turcesc a fost preluat de la egipteni. Cert este că sunt numeroase elemente comune în special între teatrul turcesc și cel nord-african, dar teatrul de umbre este foarte popular în Imperiul Otoman încă din sec. al 16-lea. Desigur, grecii au fost expuși la această formă de teatru popular, preluând și dezvoltând o formă particulară de teatru de umbre al cărui protagonist este Karagiozis.

În Europa teatrul de umbre a pătruns relativ târziu și foarte timid, înspre sfârșitul sec. al 17-lea. Inițial, artiștii care dădeau aceste spectacole în toată Europa occidentală erau italieni, de unde și denumirea timpurie a acestei forme de teatru (teatru italian). Ulterior a fost numit „umbre chinezești”, probabil pentru a crește atractivitatea ținându-se cont de interesul crescut în acea vreme pentru Extremul Orient. Totuși, se pare că originea teatrului european este lumea arabă / otomană. În sec. al 18-lea teatrul de umbre a cunoscut un mare succes în Germania și apoi în Franța. În ciuda faptului că în sec. al 19-lea se dădeau spectacole de teatru de umbre în locuri intens frecventate de un public divers, dar și în cabarete, teatrul de umbre a devenit cu timpul o formă de teatru pentru copii. Această transformare a avut-o și în lumea arabă sau în Turcia, în contextul intervenției administrației publice în tematica spectacolelor și modul de expresie – astfel încât teatrul de umbre și-a pierdut rolul de critic al societății și de demascator al unor situații politice. Un alt factor care a dus la declinul dramatic al teatrului de umbre, în special în spațiul european, a fost concurența reprezentată de cinematograful.

După al doilea război mondial, teatrul de umbre cunoaște un reviriment. Parțial acesta se datorează evenimentelor politice din diverse părți ale lumii, care a făcut ca teatrul de umbre – alături de alte forme artistice de exprimare – să fie folosit ca suport pentru diverse mesaje ale administrației publice sau ale opozanților acesteia, cum ar fi în Indonezia sau în Franța. Un alt factor care a dus la revirimentul teatrului de umbre este revalorificarea formelor culturale tradiționale. În acest context, un fenomen recent este și integrarea acestora în forme moderne, inovatoare de expresie artistică. Astfel, în special artiști din Statele Unite ale Americii au călătorit în Indonezia și Asia de Sud-Est încorporând apoi teatrul de umbre în creațiile lor artistice.

*Pentru un istoric extins al teatrului de umbre vezi anexa.*

### **Cum poate fi folosit teatrul de umbre într-un muzeu**

Avantajele muzeului, în cazul derulării unui program de teatru de umbre, sunt multiple. În mare parte ele sunt aceleași ca și în cazul utilizării altor forme de teatru muzeal. Ceea ce diferă în primul rând este modul de manifestare și interacționare cu publicul, făcând programul muzeal mai atractiv pentru anumite categorii de



public. Astfel, el ar putea avea o eficiență mai mare prin prisma capacității de a transmite mesajele muzeului către anumite segmente de public. De asemenea, teatrul de umbre prezintă avantajul rarității. În general, cel puțin în România, teatrul de umbre este o formă de spectacol mai rar oferită de companiile de teatru. Prin urmare publicul percepe ofertele de teatru de umbre ca fiind inedite, iar pe cel care îi propune astfel de experiențe îl poate considera mai inovator și creativ.

Un prim beneficiu relevant adus de teatrul de umbre este promovarea muzeului și a colecțiilor sale. Fiind o formă inedită de teatru, așa cum am arătat, teatrul de umbre are capacitatea de a capta atenția publicului într-un grad mai mare; muzeul poate ieși mai ușor în evidență și poate atrage mai multe categorii de public.

Al doilea beneficiu general al muzeului este atragerea de fonduri. Teatrul de umbre poate fi o sursă de venit extrabugetară / suplimentară. Spectacolele acestea nu fac parte din oferta curentă a muzeului, ele sunt proiectate în contextul unor programe educaționale / de divertisment, prin urmare publicul ar trebui să plătească separat pentru a beneficia de aceste programe. Este adevărat că dezvoltarea și implementarea lor reprezintă o investiție pentru muzeu, dar o gestionare adecvată a unui program de teatru de umbre poate să se dovedească avantajoasă și din punct de vedere financiar, nu numai cultural-educățional.

Un alt aport major adus de teatrul de umbre este prezentarea interactivă a colecției muzeului în scopul educării publicului. Este mai ușor pentru vizitatorii de toate vârstele să învețe, să interacționeze cu colecțiile muzeului, cu reprezentanții acestuia, precum și cu ceilalți vizitatori în contextul unui program de teatru muzeal, inclusiv al unui de teatru de umbre. De asemenea, procesul educațional poate fi mai facil și mai de profunzime deoarece colecțiile muzeului și mesajele transmise de acestea prind viață. Publicul se poate astfel raporta mai ușor la ele, poate înțelege mai rapid semnificația lor. Publicul își va aminti o perioadă mai lungă de timp de această experiență complex.

În plus, participarea la programe de teatru de umbre, în general la teatru de păpuși, poate avea și alte urmări pozitive asupra copiilor participanți. De exemplu, ei pot socializa într-un mod stimulat, pot deprinde reguli de funcționare a unui grup, pot învăța să coopereze cu diverse persoane și să evite conflictele. Astfel ei vor fi mai apți pentru interactivitate socială, vor fi mai flexibili și mai comunicativi în societate. Tot ca urmare a participării la un program de teatru de umbre, sau a altor programe interactive de teatru muzeal, copiii pot înțelege mai bine alte culturi și alte perspective cu privire la diverse aspect sociale, pot înțelege mai bine alte societăți sau diverse grupuri sociale. Astfel ei pot deveni mai toleranți, mai deschiși la diversitate culturală, etnică și socială, mai receptivi la diverse probleme cu care se confruntă societatea contemporană.

În unele cazuri, programele de teatru de umbre îi stimulează pe copii sau adolescenți să citească (Peck & Virkler 2006). În plus, ei pot învăța să se exprime mai bine, vor căpăta abilitățile necesare pentru a-și expune mai convingător opiniile. Participanții la programele de teatru de umbre pot căpăta mai mare încredere în ei și în capacitatea lor intelectuală.

De asemenea, teatrul de umbre poate ajuta la însușirea unor abilități practice. De exemplu, îi ajută pe participanți să-și dezvolte talentele interpretative. Teatrul de umbre dezvoltă imaginația, dar și spiritul critic. De asemenea, participanții la un program de teatru de umbre vor fi mai îndemânatici și în ceea ce privește abilitățile manuale și coordonarea mișcărilor în general.

### *Tipuri de programe publice utilizând teatrul de umbre*

Abordarea teatrului de umbre în muzeu poate fi făcută după determinarea scopului inițierii unui astfel de proiect. Mai jos propunem câteva posibilități de utilizare a acestei tehnici cu rezultatele preconizate aferente:

- Pentru promovarea colecțiilor muzeului, după construirea scenariului, conform recomandărilor din capitolul referitor la storytelling, se poate iniția un atelier de teatru de umbre cu un spectacol la finalul acestuia sau se poate organiza o reprezentație a unui spectacol de umbre realizat anterior.
- Pentru departamentele educaționale ale unui muzeu, atelierelor de construcție și montare a unui moment de teatru de umbre pot fi parte a unei activități punctuale sau cu mai multe sesiuni, în cadrul cărora, grupul de participanți poate crea și pune în scenă, prin intermediul teatrului de umbre, o poveste proprie.
- Pentru evenimentele exterioare, pe fațadele muzeului pot fi realizate umbre mișcătoare, pornind de la tehnica teatrului de umbre, dar la dimensiuni mai mari. În cazul acesta, umbra siluetei poate fi proiectată direct pe fațadă sau pe un ecran realizat dintr-o bucată lungă de material, pe care se va proiecta umbra. În cazul în care pânza respectivă nu e fixată, umbra proiectată va oferi un efect de distorsionare foarte spectaculos. În cazul în care acest lucru este posibil, din punct de vedere tehnic, siluetele pot fi fixate pe un cerc în fața sursei de lumină, iar acest cerc se poate roti continuu. Pe perete sau pe ecran vor fi proiectate în buclă siluetele dorite.
- Muzeul poate răspunde unor cereri de parteneriat din partea unor organizații sau teatre care aleg să își prezinte producțiile de teatru de umbre în cadrul muzeului ca evenimente punctuale sau cu ocazia unor evenimente ale muzeului. Acest gen de abordare poate fi și rezultatul unei invitații lansate de muzeu unor teatre profesionale sau unor trupe de teatru de amatori.

## **Spectacolul de teatru de umbre**

Avantajele aduse de organizarea unui spectacol de teatru de umbre sunt atât de natură educațională, cât și de imagine. Vom puncta în continuare câteva dintre acestea

### ***1. atragerea la muzeu a unui public nou, pe lângă vizitatorii fideli***

Fiind un program inedit, care se poate urmări rareori, publicul doritor de cultură și experiențe inedite, inclusiv un segment mai elitist de public, vor veni la muzeu. Desigur, pentru atragerea unor segmente noi de public ar trebui ca strategia de comunicare să fie orientată spre acestea. Spre deosebire de programele educative care sunt în general mai atractive pentru copii și familii, spectacolele sunt în egală măsură atractive și pentru adulți. Prin urmare este o modalitate bună de a-i convinge pe aceștia să treacă pragul muzeului.

Totuși, este un risc vis-a-vis de această categorie de public. Adulții ar putea considera că teatrul de umbre este de interes pentru copii și să nu dea urmare unei invitații de a asista la un astfel de spectacol. O altă problemă este faptul că unele persoane adulte nu ar dori să participe la spectacole de teatru la care sunt prezenți și numeroși copii. Prin urmare, ar fi indicat să se încerce o „targetare” a spectacolelor: să se ofere separat spectacolele pentru adulți față de cele pentru copii. Pentru a-l face atractiv pentru publicul adult, trebuie ca programul să se proiecteze cu atenție: trebuie aleasă / construită o piesă care să fie relevantă pentru un public adult, promovarea trebuie să includă argumente atractive pentru aceștia care să înlăture suspiciunea că ar fi vorba de un spectacol pentru copii.

### ***2. dezvoltarea imaginii muzeului***

Fiind un tip de program inedit, oferta de teatru de umbre nu va trece neobservată. Ea va putea determina publicul să considere că muzeul este un spațiu dinamic și creativ, care dorește să ofere experiențe culturale inedite publicului său.

Dacă publicul nu are încă o imagine formată despre acel muzeu și nu prea este familiarizat cu activitatea sa, prezenta în oferta muzeală a unui spectacol de teatru de umbre ar putea să stârnească interesul. Astfel cei care nu erau interesați de muzeu ar putea să își reconsidere impresia pe care o au despre acesta.

### ***3. transmiterea în mod relaxant și inedit a mesajelor muzeului***

Spectacolul de teatru de umbre poate avea și implicații pedagogice, mai ales dacă scenariul este dezvoltat special pentru a răspunde obiectivelor de natură educaționale ale muzeului. Prin intermediul unui program de teatru de umbre (ca de altfel și a altor tipuri de spectacole proiectate special pentru aceasta), publicul se poate familiariza cu colecțiile muzeului, poate înțelege mai bine anumite fenomene, poate fi atras în a se implica afectiv și mental în diverse dezbateri de natură culturală sau socială etc.

Spectacolul de teatru de umbre are, în general, un impact educațional mai mic și mai puțin complex comparativ cu un atelier de teatru de umbre. Totuși el poate fi mai eficient din acest punct de vedere comparativ cu o simplă vizită în muzeu, fie aceasta și ghidată de un specialist al muzeului.

### **Studiu de caz: Muzeul Național de Istorie a României – prezentarea unei serii de spectacole de teatru de umbre de către voluntari internaționali coordonați de asociația A.C.T.O.R.**

În mai 2010, de *Noapte muzeelor*, la Muzeul Național de Istorie a României s-a oferit vizitatorilor un program complex de teatru de umbre. Muzeul a găzduit proiectul *Two Vitamins T*, realizat de A.C.T.O.R. cu 7 voluntari din Estonia, Franța, Germania, Spania și Ucraina. Acesta este un proiect finanțat prin Programul Tineret în Acțiune, și urmărește facilitarea accesului la cultură copiilor care în mod obișnuit sunt dezavantajați din acest punct de vedere<sup>1</sup>.

Teatru de umbre în cadrul proiectului *Two Vitamins T*, realizat de A.C.T.O.R. și 7 voluntari europeni, proiect finanțat prin programul european “Tineret în Acțiune – Serviciul European de Voluntariat”. Mai 2010.  
Coordonator: Eugenia Barbu.

© Eugenia Barbu



---

1. Îi mulțumim Eugeniei Barbu pentru interesul pentru acest proiect și pentru ajutorul acordat prin furnizarea de informații despre proiectul *Two Vitamins T* al asociației A.C.T.O.R.

Prin colaborarea cu A.C.T.O.R. și voluntarii din 5 țări diferite, muzeul și-a diversificat oferta din timpul *Noptii muzeelor*. Un alt avantaj al muzeului a fost faptul că echipa de teatru a venit cu echipamentele necesare, cu un program gata dezvoltat și testat în diverse alte locații, cum ar fi teatre, spitale, centre sociale sau în spații publice. Asociația coordonatoare a urmărit extinderea grupului țintă al proiectului și la un public entuziast, dispus să meargă o noapte întreagă între numeroase muzee.

Programul a inclus 7 piese succesive de teatru de umbre. Scenariile au fost inspirate din legende specifice țărilor din care erau originari voluntarii. Astfel spectatorii au putut afla câte ceva despre cultura din aceste regiuni. Faptul că aceștia erau tineri, precum și faptul că erau străini, au fost elemente care au dat un plus de atractivitate spectacolului.

**Publicul:** La fiecare dintre spectacolele incluse în program au fost între 150 și 200 spectatori. Mai mult de jumătate dintre aceștia au fost copii. O parte dintre spectatori stăteau pe pernuțe pe jos, alții pe bănci montate special pentru acest program.

**Spațiul de joc:** Pieseile s-au jucat într-o sală de dimensiuni mari, la parterul muzeului.

**Durata:** Întregul program a durat câteva ore. Începând cu ora 20.00 s-a prezentat câte un spectacol o dată la 45 de minute. Publicul a fost fluctuant – unii dintre spectatori stând poate numai la o piesă, în timp ce alții au urmărit mai multe.

**Materiale folosite:** Siluetele, delicate, au fost făcute din hârtie. Piesa a fost proiectată pe un ecran alb cu ajutorul unui retroproiector. Astfel, publicul a putut vedea nu numai umbrele, supradimensionate, deci ușor de urmărit, ci și pe voluntarii care le mânuiau deasupra ecranului luminos al echipamentului folosit.

**Dificultăți întâlnite:** Datorită spațiului mare al sălii și fluxului de persoane generat de *Noaptea muzeelor*, sonorizarea a fost defectuasă. Sfatul organizatorilor în acest context este să se aștepte la o calitate slabă a acusticii în spații neconvenționale și să se pregătească cu strategii alternative.

**Receptare:** Publicul a aplaudat îndelung, fiind plăcut surprinși de voluntarii străini și fiind captivați de interpretarea realizată de ei. Eugenia Barbu, una dintre coordonatoarele voluntarilor și președintă a A.C.T.O.R. a evaluat astfel reacția spectatorilor: *uimire, bucurie, entuziasm, curiozitate, fascinație pentru faptul că actorii erau străini*.

Deoarece spectacolele de teatru de umbre au fost bine receptate și muzeul și-a diversificat oferta și a devenit mai atractiv, A.C.T.O.R. și voluntarii săi au mai fost

invitați la Muzeul Național de Istorie și după Noaptea muzeelor. Asociația, la rândul său, a apreciat această colaborare, deoarece a ajutat ca muzeul să devină un spațiu de interactivitate cu forme mai neconvenționale de artă. De asemenea, experiența avută a fost caracterizată de coordonatoarea programului ca fiind: *frumoasă, intensă, într-un spațiu cu o culoare și un parfum aparte atât pentru public, dar și pentru noi cei care am muncit la acest proiect.*

### Atelierul pentru copii și adolescenți

Acest tip de program poate aduce mai multe avantaje muzeului:

#### **1. extinderea segmentului de vizitatori și fidelizarea acestora**

Atunci când echipa muzeului intenționează să atragă un segment nou de vizitatori, prin inițierea unui program de teatru de umbre, e recomandat să aibă în vedere faptul că după vârsta de 12 ani abordarea didactică a eventualilor participanți are nevoie să își schimbe discursul. Adică perioada 14-18 ani este dominată de teribilism și probleme existențiale legate de descoperirea propriei personalități. În acest caz, teatrul de umbre are nevoie de o abordare dublă: crearea unui spectacol cu tentă filozofică și întrebări existențialiste și prezentarea acestuia în fața cât mai multor adulți. Dacă se alege ca public al reprezentării finale un grup de copii, aceștia ar putea fi mai mici ca vârstă decât participanții la atelier, și ar putea apare sentimente contradictorii și reținere în a duce spectacolul la bun sfârșit. Totuși, participanților la atelier li se poate explica de la început că acest spectacol va fi realizat pentru a fi prezentat copiilor mai mici decât ei. Acest aspect le va consolida statutul de tineri care se pregătesc pentru viața de adult și le oferă șansa de a fi generoși cu cei mai mici decât ei. Acest detaliu poate părea lipsit de importanță, dar experiența ne spune că, atunci când nu există o experiență anterioară de lucru în echipă în vederea realizării unui spectacol dar există o miză socială la mijloc, grupul poate avea o dinamică pozitivă în timpul derulării atelierului.

Un exemplu de extindere a segmentului de vizitatori a fost cel realizat de Muzeul Național de Artă al României prin organizarea unui atelier complex de tehnici de lucru cu copii și nu numai, în cadrul muzeului. S-a organizat pe perioada verii un atelier de două zile, la care au fost invitați să participe gratuit părinți, învățători și profesori, pentru a învăța activ tehnici de lucru cu copii în cadrul programelor educaționale muzeale. După același model, se pot iniția programe de formare în teatru de umbre cu cadrele didactice la nivel local, ținute pe obiectivul muzeului de a-și extinde segmentul de vizitatori.

În altă ordine de idei, teatrul presupune existența unui public. În aceste condiții teatrul de umbre inițiat în muzeu presupune strângerea unui public care poate fi atât publicul fidel muzeului, cât și un public venit special pentru piesa de teatru. Acest lucru duce la extinderea segmentului de vizitatori solicitând și un public care nu este cel fidel muzeului.

În funcție de scenariul ales se poate stabili categoria de vârstă a publicului pe care muzeul dorește să și-l apropie. Astfel se poate avea un public format cu preponderență din copii, un public format din adulți sau putem viza ambele categorii. Trebuie ținut cont că această formă de teatru se pretează foarte bine atât pentru un scenariu care vizează adulții, cât și pentru un scenariu care vizează tinerii și copiii. Fiind însă categorii diferite de public, interacțiunea cu fiecare va fi diferită. În timp publicul fidel pieselor de teatru inițiat de un anumit muzeu poate deveni publicul constant muzeului care inițiază acțiunea teatrală. Aceasta duce la extinderea segmentului de vizitatori și fidelizarea acestora.

## **2. asigurarea continuității publicului muzeului**

Când ne referim la continuitate avem de fapt în vedere *creșterea* unei generații de tineri care la maturitate vor constitui segmentul de vizitatori fideli muzeului în cauză. Seminariile, workshop-urile și nu în ultimul rând piesele de teatru de umbre vor fi cele care vor *crește* o generație nouă de tineri atașați emoțional de un anumit muzeu, datorită acțiunilor sale, și care vor reveni mereu cu plăcere, când vor fi adulți, la muzeu. Un exemplu ar fi cel de la MȚR, când în anul 1999, s-au inițiat cursuri de etnologie conduse de Irina Nicolau. S-a format astfel un grup de tineri fideli muzeului care participau la aceste ateliere. Mulți dintre tinerii de atunci lucrează acum la muzeu iar alții au urmat cursuri de specialitate desfășurând numeroase campanii de cercetare etnografică. Tinerii de atunci au devenit adulți de azi implicându-se concret și direct în activitățile muzeului. Putem vorbi astfel *de muzeul școală*, punte de formare a unor caractere și personalități. Desigur un rol important îl au și coordonatorii acestor acțiuni muzeale, profesionalismul și entuziasmul lor, capacitatea de a transmite aceeași trăire și tinerelor generații, adulții de mai târziu.

## **Studiu de caz: Muzeul Țăranului Român (MȚR) - Prezentarea unei piese de teatru de umbre realizate în 2006**

Din anul 2006 la MȚR, se ține, alături de alte ateliere dedicate copiilor, un atelier de teatru de animație pentru copii, *cu actori* tot copii. Copiii participanți la acest atelier vin în grup organizat în număr de zece aduși de învățătoarea lor. Acest grup vine din clasa întâi până la terminarea clasei a patra, grupul păstrându-se compact, venind pe parcursul celor patru ani aproximativ aceeași copii.

Acest lucru este extrem de avantajos din mai multe considerente. Un prim aspect este faptul că participanții vin în mod organizat păstrându-se omogenitatea grupului. Al doilea element este dat de faptul că vin aceiași copii, ceea ce ajută foarte mult la jocul actoricesc; copiii cresc foarte mult în patru ani din punct de vedere actoricesc, pierd emoțiile de apariție pe scenă, pot juca mult mai lejer și mai natural, stăpânesc mai bine diferitele tehnici de mânăuire a păpușilor, învață diferite tipuri de teatru de animație, învață tehnici de construcție, pe care le folosesc cu

Repetiția piesei *Romeo și Julieta*,  
adaptare după W.Shakespeare,  
susținută de trupa de copii *Tropaiele*, de  
la „Atelierul de creativitate”  
de la Muzeul Țăranului Român  
în cadrul festivalului  
*Viața e frumoasă* de la Opereta română  
Ion Dacian, ed. 2009.  
Coordonator: Beatrice Iordan.

© Beatrice Iordan



ușurință în realizarea pieselor următoare, învață tehnici de impostație și mișcare scenică etc.

În cadrul acestui atelier, copiii coordonați de Beatrice Iordan (de profesie actor păpușar) au realizat un număr de șapte piese, dintre care trei de umbre: *Isprăvile lui Păcală*, *Romeo și Julieta*, o adaptare după W.Shakespeare, și *O poveste cu umbre*, o adaptare după piesa *Romeo și Julieta* de W.Shakespeare, modificată și aranjată de Beatrice Iordan.

În alegerea scenariilor nu s-a urmărit întotdeauna plierea pe specificul muzeului, ci au fost alese piese variate care să le permită copiilor o cât mai bună apropiere de text. Desigur au fost și texte contextualizate activității muzeale și misiunii muzeului. De exemplu, s-au ales piese care să poată fi jucate în spațiul muzeului în perioada unor sărbători calendaristice: *Lăzărelul*, *Vicleimul* adaptare după Mircea Vulcănescu. Acest lucru având ca scop, în cazul *Vicleimului*, învierea unei piese care se juca cu precădere iarna pe la bălciuri sau în curțile gospodariilor. Piesa a fost jucată într-una din sălile muzeului în timpul târgului de Moș Nicolae din 2006, fiind o piesă cu păpuși de mână. Acțiunea în sine a fost foarte bine primită de public, creând astfel puțin din atmosfera de bălci de altădată.

Primul spectacol, jucat la MȚR în 2006, a fost inspirat din snoavele populare din ciclul *Păcală*. Tehnica aleasă pentru această montare este cea a teatrului de umbre. Ca și în teatrul tradițional cu *Marioara și Vasilache*, un povestitor, la vedere, asigură înțelegerea narațiunii și este mediatorul dintre jocul actorilor și public. S-a optat pentru o scenografie realizată de către copii, ceea ce duce la farmecul expresiei plastice spontane și naive specifică micilor artiști. Siluetele au fost realizate de către copii și nu s-a intervenit decât pentru a fi ajutați să realizeze din punct de vedere tehnic construcția lor. Piesa a fost aleasă din două motive, o dată pentru că micii actori participau pentru prima dată la un atelier de teatru și mai ales de teatru de umbre, iar scenariul avut în vedere era destul de simplu și destul de ofertant pentru



o piesă de teatru de umbre, iar al doilea motiv a fost pentru că scenariul oferea ceva din izul de la țară, scoțînd în evidență înțelepciunea omului din popor, oropsit pe toate planurile. Copiii au fost destul de deschiși la propunere avînd o disponibilitate de joc foarte mare, ceea ce denotă că au înțeles spiritul textului, puțin ironic.

### ***Isprăvile lui Păcală***

A. Trebuie precizat că personajele nu sunt jucate de același actor-copil, ci se joacă prin rotație, fiecare copil avînd posibilitatea să-l joace pe Păcală, și avînd astfel un sentiment al participării mai pronunțat.

Scenariul este simplu, ilustrînd o situație existentă uneori în lumea satului: a preotului șmecher, pus tot timpul pe câștig.

**Povestitorul:** Bună ziua oameni buni! Văd că v-ați adunat cu mic cu mare sa aflați pășaniile lui Păcală. Da, da, astăzi despre el noi vom vorbi. Dacă lumina vom opri, doar un vis vi se va părea ceea ce voi veți vedea.

Cică a fost odată un om, de unde venea nu se știe, doar că era cam șugubăț. Tare îi mai plăcea să-și bată joc de oamenii haini, care oropseau pe cei săraci. Așa ei îi spusese Păcală. Și Păcală al nostru tot umbla din sat în sat să se bage argat la vreo gospodărie. Cum umbla el tot așa numai uite că nimerește la o mănăstire. Starețul l-a chemat la sine și i-a cerut să are c-un plug de lemn toată moșia mănăstirii.

**Starețul:** Noi nu plătim cu bani slugile. Suntem săraci, săraci lipiți. Abia avem ce sa mâncăm. În schimb, își dăm un pumn de mălai. De la noi mai puțin de la Dumnezeu mai mult. Cine muncește pentru mănăstire ajunge în rai.

**Păcală:** Și cât e de muncit pentru pumnul de mălăieș pe zi?

**Starețul:** Din răsărit până în asfințit. Atâta tot. Și iei pumnul de mălăieș, noi îți plătim cinstit.

**Păcală:** Dar de dormit unde am să dorm?

**Starețul** (rîzînd): De dormit, taică, e cam greu. Că sunt o mulțime de treburi. Nu prea avem timp de dormit. Noi ne rugăm și tu muncești, dar în fine vom vedea noi ce vom face.

**Povestitorul:** Se duce Păcală și ară întreaga zi din zori și până în seară. Cu multă trudă, că pămîntul era cam bolovănos. Dar seara se duce la mănăstire să-și ia tainul. Bate la poartă dar nu răspunde nimeni.

**Păcală:** Hei, părinte, iată c-am venit după pumnul de mălai.

**Povestitorul:** Călugării dormeau și sforăiau de rupeau pămîntul. Cel mai puternic sforăia starețul. Atunci, Păcală se săltă peste gard și privește înăuntru. Starețul dormea, iar pe masă se zăreau bunătăți de tot felul: friptură de purcel, plăcintă, pere zemoase și o sticlă de vin.

**Păcală:** Părinte stareț scoală-te! Ți-a venit argatul să-i dai tainul de mălai.

**Starețul:** Ce? Cum? Care argat? Păcală? Ai venit, bată-te pustia de prostovan că nu mă lași nici să mă rog.... Ce ai venit, măi, așa cu grabă? Ai gătat munca?

**Păcală:** N-am gătat-o, c-are moșie mare mănăstirea. Mai e și mâine timp. Dar dă-mi

mălaiul promis. Soarele nu mai e pe cer.

**Starețul:** Soarele nu mai e, vezi bine. Dar luna nu e sora soarelui? E sora bună, e în familie. Și luna iaca n-a asfințit. Muncește până o asfinți și sora soarelui că așa e bine. Iară pe mine lasă-mă fiule să mă rog.

**Povestitorul:** Și i-a trântit ușa în nas.

**Păcală:** Așa ți-e vorba, taică stareț? Lasă că-ți arăt eu ție.

**Povestitorul:** Și s-a întors Păcală la arat și a arat, a arat până ce a asfințit și luna. Iar în zorii zilei s-a întors la mănăstire.

**Păcală:** Deschide să-mi dai mălaiul că a asfințit și luna.

**Starețul:** Stai că vin, nu mai bate ca nebunul.

**Povestitorul:** Dar când starețul a deschis ușa Păcală a intrat înăuntru și a început să ia tot de pe masă.

**Starețul:** Ce faci, mă furi?

**Păcală:** Deloc părinte, dar sora mălaiului este friptura și ai uitat sfinția ta s-o dai. O altă soră e plăcinta. Vinu-i un frate bun plăcintei. Cum poți sfinția ta să rupi frații unul de altul?

**Povestitorul:** Păcală le-a luat pe toate și a plecat. A mâncat bine și s-a saturat. S-a tolănit în iarba moale, și-a scos fluierașul și a început să cânte.

Starețul, de supărare, nu mai știa ce să-i facă ca să-l piardă. Se plimba el se tot plimba până se însera, și ce se gândește: umple trei saci cu cenușă și-l chiamă pe Păcală.

**Starețul:** Uite, vezi tuăști tre saci? Sunt cu bucate, unul cu seară, altul cu porumb și celălalt cu grâu. Du-i la măcinat la „Moara dracilor” de sub râpă, că numai acolo macină mai cu spor și până mâine să fi, băiete, cu făina gata.

**Păcală:** Bine stăpâne.

**Povestitorul:** Își urcă sacii în car și plecă.

Numai că, vezi, Păcală știa de șmecheria starețului și mai știa că moara la această oră era plină cu draci impielițați care nu lăsau pe nimeni să plece viu de la moara lor. Dar nu se sperie, merse ce merse până ajunsese la moară. Își opri carul în fața morii și intra înăuntru. Își puse sacii după ușă și începu să strige:

**Păcală:** Hei, morar, dormi? Pe semne că doarme. Ia să-mi fac eu un foc și să-mi prăjesc slănina asta.

**Povestitorul:** Și numai că se aude un glas afară strigând:

**Dracul:** Cine ești tu, măi, din moară?

**Păcală:** Ptiu urât mai ești, dacă toți dracii sunt ca tine prăpădi-i-ar Domnul Sfânt.

**Dracul:** Cine esti, bre, tu și ce cauți pe la noi?

**Păcală :** Eu sânt Singur eu.

**Dracul:** Și ce faci pe lângă foc?

**Păcală:** Am o friptură. Nu cumva ți-o fi și ție foame drace?

**Dracul:** Da, da, da.

**Păcală:** Păi du-te la baltă că găsești câtă oi vrea acolo.

**Povestitorul:** Nici că plecă bine că se și întoarse cu broasca mare în băț.

**Dracul:** Hai să facem schimb.

**Păcală:** Nici pomeneală.

**Povestitorul:** Atunci dracu se înfurie și se repezi la Păcală. Atunci Păcală îl plesni cu slănină-ncinsă peste ochi pe drac de îl orbi pe loc.

**Povestitorul:** Aoleu! țipa dracu cât îl țineau puterile.

**Alți draci:** Ce e frate, întrebare ceilalți draci, cine te-a orbit?

**Dracul:** Singur eu, Singur eu e de vină.

**Alți draci:** Păi să ai grijă, altădată du-te de spală afară. Și tu ce cauți pe la noi?

**Păcală:** Cum ce caut? asta nu e moară am venit să macin doară. Dar aici e un cuib de hoți nu moară.

**Un alt drac:** Ce vorbe sunt astea omule?

**Păcală:** Păi, iacă, am venit să macin și când colo mi-ați furat în timpul nopții pâinea scumpă și mi-ați pus în loc cenușă. Lasă c-am să spun și pe la noi să se știe ce tâlhari sunt aicea pe la voi.

**Alți draci:** Tâlhari? Vom vedea ce ai în saci și de minți e vai de tine.

**Povestitorul:** Dracii descoperiră într-adevăr cenușă și ca să-l înbuneze pe Păcală, îi deteră în schimb trei saci cu făină de porumb, de grâu și de secară.

Acum se întorcea vesel Păcală înapoi cu sacii plini. Și merse ce merse până ajunse la mănăstire. Când îl văzu starețul nu mai putu de ciudă.

**Starețul:** Lasă că scap eu până la urmă de el.

**Povestitorul:** Dar dacă văzu starețul că Păcală se întoarce nu numai teafăr dar și cu sacii plini se gândi să încerce și el.

**Starețul:** Ce sursă de bogăție ar însemna asta să te duci cu sacii plini de cenușă și să te întorci cu ei plini de făină.

**Povestitorul:** Așteptă să cadă seara. Își urcă în căruță nu patru saci de cenușă, ci 10 și pe aici ți-e drumul spre „Moara dracilor”. Numai vezi că dracii se desmeticiseră și își dădură seama că fuseseră trași pe sfoară. Și nu vă mai spun ce păți starețul ajuns la moară. Toți dracii tăbăriră pe el. Iar de atunci, nimeni nu mai auzi de lacomul stareț.

## **B . Analiza spectacolului**

**Grupa de copii:** Au jucat un număr de 7 copii; Vârsta micilor actori: 8-9 ani

**Spațiu de joc :** o sală de expunere din cadrul MȚR, în timpul Târgului de Mărțișor.

Sala a fost aceeași în care după piesă s-au ținut diferite ateliere practice pentru copii. Nu a fost aleasă special pentru piesa de teatru, dar respecta condițiile de bază necesare unui spațiu în care se poate juca o piesă de umbre și anume: la închiderea luminii era destul de întunecoasă pentru a se putea vedea foarte bine piesa proiectată pe panoul de umbre.

**Durata:** 30 min

**Fundal sonor:** înregistrări din arhivă.

Piese au fost alese special de coordonatorul piesei (Beatrice Iordan) să se potrivească scenariului ales.

**Materiale folosite:** siluete din carton, lucrate de coordonator împreună cu copiii, paravanul special construit pentru această formă de teatru, reflector.

**Dificultăți întâlnite:** Fiind o formă nouă de teatru, teatrul de umbre, cu care copiii nu erau deloc familiarizați, a trebuit să se lucreze mai mult pe partea de mânăuire a siluetelor astfel încât copiii să-și dea seama cum funcționează. Odata învățată tehnica totul a decurs foarte bine.

**Durata repetițiilor:** două luni cu întâlniri de două ori pe săptămână, timp în care s-au construit și siluetele.

### **Necesități tehnice**

În realizarea piesei s-a avut nevoie de :

- un spațiu închis, întunecos
- paravan de umbre
- reflector
- CD player

### **Receptare (feedback)**

Piesa a fost primită cu entuziasm de către spectatori, uimindu-i în primul rând și tehnica nouă, pentru ei, de punere în scenă a piesei (teatrul de umbre).

Modul de ilustrare a poveștii cu ajutorul teatrului de umbre a facilitat înțelegerea poveștii și a scenariului ceea ce a contribuit la reacția pozitivă a publicului de la sfârșitul piesei.

### **Câteva indicații regizorale**

Fiind o piesă de teatru de umbre, ea a fost gândită pe tablouri. Trecerea de la un tablou la altul s-a făcut prin stingerea becului, golul vizual fiind suplinat prin auditiv de o bucată muzicală, precum și de textul poveștii spusă de povestitor.

Primul tablou îl înfățișează pe Păcală în car, un peisaj în cadrul căruia se vede mănăstirea și starețul mănăstirii. Silueta lui Păcală este mânăuită de un copil, iar alt copil mânăuiește carul în care merge Păcală. Acesta intră din stânga paravanului, întâlnindu-se la mijloc cu silueta starețului. Silueta starețului este mânăuită doar de un singur copil, fiind o siluetă simplă, la fel și Păcală. Silueta mănăstirii este ținută și ea de un copil care se ocupă doar de decor.

După discuția avută între stareț și Păcală, trecerea la următorul tablou se face prin stingerea luminii.

Apare silueta lui Păcală, preluat de alt copil. Decorul rămâne același (copăcei și floricele), dar mănăstirea dispăre. Se vede Păcală cum ară cu plugul. Silueta plugului este ținută de un copil, iar silueta lui Păcală de alt copil. Silueta lui Păcală străbate paravanul de umbre o singură dată, de la stânga spre dreapta. Își face apariția și silueta unei luni, s-a lăsat seara, timp în care Păcală își temină munca.

Se trece la cel de-al treilea tablou, prin stingerea luminii.

Vizual apare același tablou de dinainte. În acest tablou apar în plus două elemente față de primul tablou: o masă și un scaun, iar pe masă se văd tot felul de bunătăți. Masa și scaunul sunt ținute de un singur copil. Starețul se gândește să scape de Păcală trimițându-l la moara dracilor. Apare pe paravan silueta căruței cu trei saci, mânăuită de un copil. Silueta lui Păcală, mânăuită de al treilea copil, se suie în car și pleacă la locul indicat de stareț. Căruța cu vâcuța se deplasează de la dreapta spre stânga, iar când ajunge la mijlocul ecranului de umbre se deplasează pe loc, sugerând că merge. Se aude un zgomot de car și povestitorul care zice povestea. Apare în partea stângă, intrând încet, silueta morii, sugerând mișcarea carului. Păcală se dă jos din car și, așezat în mijlocul ecranului de umbre, încearcă să-și aprindă un foc. Apare silueta focului, precum și trei siluete de draci mânăuiți de doi copii. Un copil ține într-o mână focul și un drac, iar celălalt silueta a doi draci. Începe discuția dintre cei doi. Bătaia dintre drac și Păcală se face prin apropierea și îndepărtarea siluetelor de paravan, fiind însoțite și de sunete sonore înregistrate.

Tabloul următor îl arată pe Păcală cum pleacă și se apropie de mănăstirea starețului. Apare silueta starețului, are loc discuția dintre cei doi. Imaginea starețului care pleacă și el la moară cu căruța plină cu trei saci. Discuția starețului cu dracii. Mișcarea pentru cearta dintre stareț și draci se face tot prin același efect de îndepărtare și apropiere a siluetei de paravan.

Ultimul tablou îl arată pe Păcală cu bocceluța în spate, care merge de la stânga spre dreapta panoului de umbre iar când a ajuns la mijloc merge pe loc până când ultimul copil din spatele paravanului iese în față pentru a saluta publicul.

Se aprind luminile și ies în față cu toții pentru aplauze.

Pe tot parcursul reprezentației se folosește o coloană sonoră adecvată care cuprinde atât melodii tradiționale, cât și sunete și zgomote de lovituri etc.

#### *Alte modalități de valorificare a teatrului de umbre*

Se poate ca un program de teatru de umbre să fie valorificat și în alte modalități. Se pot construi, de exemplu, programe complexe care să combine mai multe tipuri de tehnici de teatru sau alte tehnici educative. Aceste programe se pot derula apoi fie în muzeu, fie în afara muzeului (cum ar fi în școli sau în parcuri).

O posibilitate este și să se utilizeze siluetele create în cadrul programelor de teatru de umbre din muzeu ca „ambasadori” ai muzeului. Ele pot să devină personaje în cărți publicate special pentru magazinul muzeului. De asemenea, ele pot să se vândă separat, pentru ca cei care doresc, să le poată achiziționa pentru acasă.

O altă sugestie este realizarea de jocuri interactive pentru copii care să se bazeze pe personajele din teatrul de umbre. Acestea se pot vinde tot prin intermediul magazinului muzeului. Un exemplu de astfel de joc: se poate realiza un „kit” de teatru de umbre care să cuprindă „scenă” cu ecran, câteva siluete cu accesoriile aferente și mai multe scripturi cu roluri. Copiii ar putea să își instaleze acasă propriul teatru de umbre. Dacă nu vor dori să realizeze ei o piesă personală, vor putea să pună în scenă piesele propuse de muzeu. Astfel, în timp ce se joacă, ei pot învăța de acasă, se pot familiariza cu diverse teme și fenomene discutate în cadrul pieselor incluse în „kitul” muzeului.

\*\*\*

Iată cum teatrul de umbre poate fi un instrument educațional flexibil și atractiv. El poate fi adoptat în mod adecvat de către orice tip de muzeu. De asemenea, el se poate asocia cu alte programe educaționale ale muzeului. Sperăm că v-am convins că beneficiile pe care le aduce muzeului sunt însemnate, iar efortul de realizare a unor programe bazate pe teatrul de umbre este accesibil unui muzeograf sau educator din muzeu.

## A scrie o piesă de teatru de umbre pentru muzeu

Ca să știi să povestești, îți trebuie talent; ca să știi să scrii piese de teatru, îți trebuie știință și har; ca să știi să scrii piese de teatru pentru muzee îți trebuie puțin din fiecare dintre talentele pomenite și în plus: curaj, intuiție, originalitate și încă câteva ingrediente care au legătură cu creația artistică. Și, ca să ne fie mai ușor tuturor, vom identifica câțiva dintre pașii importanți și utili în scrierea de texte pentru teatrul de umbre în muzee. Totul începe și aici, ca în orice activitate de muzeu, de la obiecte. Le amestecăm, le selectăm, identificăm tema, le cernem și păstrăm esența. Adăugăm ceva știință de a scrie teatru (bazați-vă pe capitolul acesta pentru așa ceva), creăm povestea și... iată textul! Ușor la prima vedere, procesul pe care îl simplificăm aici pentru căpătarea de curaj presupune însă și mult talent sau îndrăzneală destulă și asumată. Puțin din fiecare ar fi formula ideală, dar ne putem baza și pe variante de compromis. Așadar, capitolul va consta din: sfaturi, pași, exerciții, încercări, reușite și eșecuri, totul pentru succesul final. Și dacă vă sună prea mult a reclamă ușor de vândut, să schimbăm puțin tonul și să vedem **de ce și cu cine scriem textul pentru teatru de umbre, de ce pornim de la obiectele din muzeu și cum se scriu / fac toate acestea?**

### *Scopul și mijlocul... care nu se scuză unul pe celălalt*

Credem că precedentul capitol v-a convins de avantajele utilizării teatrului de umbre în muzeu. Vom mai insista în subcapitolul de față numai asupra chestiunilor legate de rațiunea pentru care abordăm în cadrul unui muzeu această manieră de a interpreta patrimoniul, asupra persoanelor care se pot ocupa de acest tip de interpretare pentru că teatrul de umbre în accepțiunea noastră, a autorilor cărții de față, reprezintă o modalitate de interpretare a patrimoniului. Vom mai evidenția apoi cui se poate adresa spectacolul de teatru de umbre.

Orice inițiativă educativă în cadrul muzeului trebuie să pornească de la identificarea **scopului** pentru care se selectează o anumită metodă de interpretare a patrimoniul și nu o alta. Pe de o parte hotărârea de a realiza o piesă de teatru de umbre nu trebuie să fie nicidecum legată de faptul că, iată, există o carte despre asta și deci un sprijin în realizarea spectacolului sau că e cel mai simplu mod de a face teatru în muzeu, ci un proces de gândire în care să se analizeze dacă beneficiile educative în urma acestui spectacol justifică efortul și sprijină înțelegerea contextului, a obiectelor, a expozițiilor, a epocilor ilustrate sau a altor elemente care sunt considerate importante în cadrul muzeului. Dar ni se pare important pe de altă parte să urmărim sfatul Tessei Bridal (2004, 43) din cartea *Exploring Museum Theater: Fie că aveți sau*

*nu calificări pentru a face acest proiect, e irelevant. E teatru! Trebuie să fie amuzant și tu ești în mod sigur persoana pentru treaba asta.*

Scopul pentru care se alege teatrul de umbre sau alt tip de spectacol bazat pe poveste poate să fie unul dintre cele identificate de Emily Johnsson (2006, 11) în *Telling Tales. A Guide To Developing Effective Storytelling Programmes For Museums* sau poate fi un altul, identificat în urma elaborării propriilor strategii de educație. Iată câteva dintre obiectivele propuse de autoarea amintită mai sus:

- Să se evoce atmosfera unei epoci din istorie;
- Să se dea un tip de valoare adăugată sesiunilor educative;
- Să se ofere sprijin în înțelegerea colecției unui muzeu;
- Să se pună la dispoziție un spectacol pentru copii, adulți sau pentru familie;
- Să se anime o istorie sau un proiect istoric;
- Să sprijine muzeul în propunerea de teme pentru curricula națională (istorie, literatură etc).

Întrebarea esențială la care trebuie să se răspundă în această etapă este „de ce?”

Odată identificat scopul pentru care se propune teatrul de umbre, se identifică **echipa** care va pune în scenă piesa. Intenția autorilor de față este aceea ca muzeografi să reușească singuri, fără sprijinul oamenilor de specialitate în teatru, să realizeze spectacolul. Fiecare rând din cartea de față se adresează muzeografilor pasionați, creativi și entuziaști care știu că pot face spectacole. Ne este imposibil să urmăm sfaturile Tessei Bridal (ca de altfel și a altora asemeni ei) care între paginile 50 și 56 ne învață cum să găsim și să angajăm un scriitor profesionist pentru piese de teatru de muzeu. Acest serviciu nu există în România, așa că ne folosim de resurse umane din cadrul muzeului pentru a rezolva problema. Din propria experiență propun o formulă de succes. Identificați o persoană creativă din cadrul secției care scrie bine. Duceți-o în spațiile de expunere și puneți-o să inventeze povești dintre cele mai fantastice despre lucrările văzute. Cum va avea informația științifică despre acestea, riscul de a fabula nu este foarte mare. Dacă, în schimb, este capabil să facă dintr-un detaliu de scenă / obiect / sală o întreagă poveste, „angajați-l” pentru postul de scriitor de scenariu. Dacă persoana cu har de care pomenim nu există, nu disperați, în continuare vă vom da și câteva indicii despre cum se poate lucra în echipă pentru scrierea unui scenariu.

Avantajele faptului că muzeografi sunt cei care scriu scenariul sunt evidente: cunosc foarte bine patrimoniul, știu poveștile obiectelor sau pot „săpa” după ele, nu se îndepărtează de ființa obiectului tocmai fiindcă îl „simt” foarte bine. Datorită acestor motive vor fi mai autentici în abordare, mai credibili și vor scrie „în sensul” de dezvoltare a obiectelor. Cel mai mare dezavantaj sesizat de mine (dar realitatea mă poate contrazice) ar fi un grad mai scăzut al creativității datorat aceleiași informații științifice care intervine în momentul în care muzeograful inventează povești despre



obiecte. Acest aspect poate fi diminuat prin colaborarea cu o persoană creativă care să nu posedă atâtea date științifice despre patrimoniul vizat.

O altă întrebare la care trebuie răspuns dintr-un început este **pentru cine** se face spectacolul de teatru de umbre. Este pentru tineri, pentru copii, adulți, pentru persoane pensionate, pentru familii, pentru clase școlare? Cine va asista? Ca orice produs sau serviciu propus de muzeu și acesta trebuie să știe cui se adresează. Aveți semne de îndoială că adulții nu vor gusta o poveste frumoasă? Studiile de specialitate ne asigură de contrariul iar experiența de asemenea. Povestea-piesă de teatru este pentru oricine, dar nu oricum. Un spectacol trebuie să fie pentru un public specific. Pe copii îi pasionează elementele de magie, pe adolescenți îi interesează mai degrabă detaliul semnificativ, chestiunile percutante oferite pe scurt, cu impact mare și cu tendințe spre spectaculos, pe adulți, pitorescul și faptul divers. Fiecare vrea să primească ceea ce i se potrivește vârstei, iar povestitorul trebuie să cunoască măcar în linii mari caracteristicile de vârstă ale publicului vizat. În funcție de momentul difuzării și de intenția piesei, ea poate fi pentru o singură categorie de public, foarte strict delimitată (familiile care participă la programele de la sfârșitul săptămânii), sau pentru un public mai eterogen dar totuși cu caracteristici comune (cei care participă la un eveniment de genul *Noaptea muzeelor*). Cei care scriu scenariul trebuie să aibă în minte și în suflet publicul care va gusta ceea ce urmează să fie pus în scenă.



Cândva am încercat să cumpărăm o fereastră. Un fragment dintr-o casă veche, care fusese desfăcută și stivuită într-o latură a curții. Cât dai pe ea? - I-am întrebant pe stăpânul casei. Nu cer nimic, dacă vă trebuie puteți să o luați. Dar nevasta lui a intervenit și a zis Nu!. La toate insistențele noastre a dat cu încăpățănare același răspuns: Nu! Într-un târziu a adăugat: Cum să vă dau fereastra?! Toată viața am privit lumea prin ea.

© Muzeul Țăranului Român

Aici avem cazul ideal în care povestea obiectului este frumoasă și inspirantă. De aici se pornește mai departe. Uneori povestea obiectului, tocmai pentru că este foarte sugestivă, inhibă repovestitorul în a merge mai departe de adevărul intrinsec-narativ al obiectului. Pasul trebuie făcut pentru ca un fragment de adevăr-poveste să poată deveni pretext pentru o întreagă serie de evenimente povestite creativ.

### ***Povestea – drumul cel mai scurt dintre obiectele de muzeu și scenariul de teatru de umbre***

Muzeele vorbesc despre povești. Fie că sunt de istorie, artă, științele naturii sau etnografie, muzeele înmagazinează în sălile lor obiecte care vorbesc despre ele însele, despre epoca în care au fost folosite sau create, despre oamenii care le-au mântuit sau făcut, despre contextul fizic, istoric, artistic, urban sau rural în care au existat, despre natură sau despre viețile oamenilor. Fiecare dintre obiecte are în urma lui, ca o coadă de cometă, șirul poveștilor reale sau imaginare care l-au făcut să existe sau acelea care l-au făcut să fie păstrat timp de secole pentru ca, în final, să fie teaurizat în muzeu.

Poveștile acestea reprezintă esența obiectului, rațiunea sa de a fi păstrat și de a fi comunicat vizitatorilor. Totul este să știi să extragi povestea din obiect, s-o delimitezi de datele tehnice (fără îndoială extrem de utile), s-o faci vie prin personajele sale și s-o potențezi prin repetiție. Toate aceste lucruri refac legătura dintre poveste și teatru, dar să nu ne grăbim, să revenim la poveste ca parte constitutivă a obiectului expus.

Dacă pentru specialiștii de muzeu povestea obiectelor este evidentă, revelatoare și utilă, pentru public beneficiul este și mai mare. Aceasta îi ajută pe oameni să citească obiectele ca artefacte culturale prin oferirea de sens, scop și context (Johnsson 2006, 6). Obiectele pot să nu fie percepute sau reținute dacă nu li se atașază o poveste care să le dea înțeles. Aspectul narativ (în mod verificat, sprijinul pentru o memorare eficientă atât pentru copii, cât și pentru adulți) ajută și la o coerență în înțelegerea întregului într-o expunere, a temei centrale a expoziției sau a celor secundare. Ca să cităm din profesioniști: un *storyteller* din Marea Britanie, Katy Cawkwell, consideră că *Poveștile și obiectele reprezintă o combinație bună – o poveste poate da unui obiect contextul și scopul. Un obiect poate fi punctul central pentru ascultare, ajutând imaginația să creeze lumea poveștii.* (Johnsson 2006, 8) Bibliografia de specialitate nu s-a oprit din a evidenția beneficiile poveștii în interpretarea patrimoniului. Ne oprim noi aici cu argumentele, fiind siguri de faptul că, până la urmă, pornim de la această axiomă în demonstrație: fără poveste nu se poate construi înțelegerea patrimoniului.

### ***Obiectele – pretext și text pentru poveste-scenariu de teatru***

Personal (și mă bazez pe mine însămi dar și pe texte de specialitate) consider că tot ceea ce se întâmplă într-un muzeu trebuie să aibă legătură cu patrimoniul acestuia, fiecare activitate din sălile de expunere sau din spațiile adiacente (fie ele săli de cinema, curte pentru târguri, spectacole sau, în mod generic, *Noaptea muzeelor*) ar trebui să facă referire la obiectele expuse sau care urmează să fie arătate în expoziții temporare dar stau deocamdată în depozite. Astfel, fiecare vizitator află despre ce

este muzeul, cu ce se ocupă, de ce există și (în mod ideal) obține și o informație concretă despre domeniul respectiv (fie că este din științele naturii, istorie, artă sau etnografie). Pe de altă parte, prin referința directă la obiecte, muzeul își atinge scopul esențial pentru care există, acela de a comunica publicului despre sine și despre domeniul pe care îl slujește. Cu cât sunt mai variate aceste modalități de scoatere la iveală, cu cât sunt mai adaptate publicului, cu atât mai bine. Dar ni se pare important ca atunci când se propun programe în muzeu să se aibă în minte permanent tipul de patrimoniu și tipul de mesaj pe care îl transmite muzeul și aceste lucruri să fie evidente publicului fără ca acesta să trebuiască să caute plăcuța de la intrare, ci programele oferite să vorbească permanent despre asta.

Pledoaria de față vine în sprijinul acelor inițiative în care patrimoniul este cel care dictează tema poveștii și împotriva acelor exemple în care se propun scenarii deja scrise care sunt doar jucate în spațiul muzeal. Chiar dacă cea de-a doua variantă este uzitată și în muzeele europene, de exemplu, susținem povestea creată pentru un patrimoniu anume, semnificația pentru public fiind net superioară.

### ***Tot despre obiecte – cum se transformă ele în poveste?***

Am căutat nesfârșit în bibliografia de specialitate care ar fi modalitățile de a crea o poveste pornind de la obiecte. Nu există o rețetă! Nimeni nu dă sfaturi practice în acest sens, toți autorii se bazează pe intuiția, talentul și inițiativa proprie a povestitorilor. Și totuși, genul acesta de carte impune, ca intenție și format, să ofere câteva sfaturi practice în acest sens. Ele sunt identificate de autor prin cititul printre rânduri a cărților care fac referire cât de cât la acest fapt. Capitolul de față nu constituie așadar o sinteză de alte texte sau intenții, ci o abordare personală asupra a ceea ce înseamnă *storytelling* despre obiectele de muzeu.

Vom identifica mai multe mijloace de a povesti despre obiecte.

### **Un obiect – o poveste**

Atunci când se selectează un singur obiect care să constituie tema poveștii, el trebuie să fie semnificativ dintr-unul dintre următoarele motive: fie este vedeta unei expoziții, fie face referire directă la tema expoziției, fie conține în sine o poveste interesantă prin semnificație și pitoresc, fie ilustrează caracteristici ale epocii în care a fost creat, fie are legătură cu personaje semnificative sau pur și simplu cu oameni etc.

Motivele sunt diferite în funcție de tipul de obiect. Un obiect arheologic, de exemplu, poate să fie important prin faptul că este semnificativ pentru o cultură anume dar și pentru că era creat și utilizat de un anumit tip de om, cu un anumit tip de îndemănare, cu anumite credințe și obișnuințe. Dar el poate fi important și prin faptul că a fost găsit într-un *tell* din anul 2010 de către un copil, în curtea casei sau

În sat. Să considerăm un alt tip de obiect, dintr-un muzeu de tip etnografic: se poate identifica povestea materialului (a lemnului, lutului, pielii etc.) din care a fost făcut, povestea autorului acelui obiect, anonim țăran sau meșter celebru, a locului în care era folosit obiectul (pe câmp, în casă, în șopron sau în Moldova, Transilvania etc.), a modului iscusit de a rezolva o sarcină. Un obiect de artă, să alegem pictura, de exemplu, poate să ofere povestea personajelor reprezentate, a destinului tabloului prin perindarea în diverse case celebre până la oprirea într-un muzeu, a pictorului care a exercitat (sau nu) o presiune asupra personajelor portretizate, a societății care ar fi putut să fie încurajatoare sau coercitivă asupra autorului etc.

Sunt mii de unghiuri de a privi un obiect, sunt sute de povești care pot fi „citite” în fiecare dintre acestea, totul este să se selecteze povestea potrivită pentru publicul ales. Tipul de poveste pe care îl ilustrează sau care este selectată depinde de autorul textului poveștii.

*Povestea reală* a obiectului constituie baza de la care se pornește într-o poveste. De la aceasta se trece la construirea cadrului poveștii finale prin adăugarea unor aspecte inventate dar plauzibile care să completeze povestea intrinsecă a obiectelor și să aducă elementele pitorești pe care aceasta nu le conține. De la real la fantastic, de la obiectiv la subiectiv, îmbogățirea obiectului cu povești suplimentare oferă sens patrimoniului.

### **Mai multe obiecte – o poveste**

Dacă exercițiul de mai sus pare ușor, logic și la îndemână, în continuare ne propunem să analizăm cum se pot armoniza mai multe obiecte într-o singură poveste. Ne vom limita la exemple despre obiecte de același tip (adică din același domeniu: istorie, artă etc.) deși există și inițiative în care obiecte de genuri diferite sau din muzee diferite au fost integrate într-o poveste. În *Jurnalul Rețelei Naționale a Muzeelor din România* este ilustrată între paginile 5 și 19 povestea proiectului „Muzeele merg la muzee” unde 16 specialiști din patru muzee s-au întâlnit pentru a reuni poveștile unor obiecte din patrimoniul muzeelor proprii cu scopul de a crea noi povești ilustrative (JRNMR 2008). Exercițiul creativ a scos la iveală exemple de povești interesante în care obiectele păreau că sunt din același spațiu cultural și fizic.

În cazul poveștii despre mai multe obiecte, narațiunea intrinsecă a obiectului are o pondere mai mică, efortul consistent fiind în direcția armonizării elementelor narrative care leagă obiectele între ele. Rațiunea pentru a avea această abordare poate să-și afle rădăcinile într-unul dintre următoarele motive: identificarea unui fir roșu în cadrul unei expoziții care să identifice cele mai importante piese și care să creeze pentru ele un fir epic comun pentru a fi mai ușor înțelese și integrate de către vizitatori; identificarea unei subteme în cadrul unei expoziții care să fie ilustrată de aceeași legătură între câteva dintre lucrări și povestea inventată pentru

acestea; selectarea unei teme secundare pentru expoziție dar importantă pentru public și alegerea lucrărilor care susțin această temă precum și inventarea poveștii pentru coerența lucrărilor (de exemplu, solicitarea unui profesor de biologie de a susține lecția în muzeu și identificarea acelor obiecte care, să presupunem, conțin elemente florale chiar dacă aceasta nu a constituit miza expoziției). Cu siguranță există mult mai multe motive pentru abordarea acestei metode în interpretarea patrimoniului. Uneori „simpla” semnificație a obiectelor devine motorul central în selectarea acelor obiecte și propunerea unei povești pentru ele. În oricare dintre cazuri imaginația are locul predilect ca și modul de combinare a sugestiilor pe care le oferă obiectele.

Am identificat câteva mijloace de a integra obiectele în cadrul unei povești. Ne repetăm, dar simțim nevoia s-o facem, ele constituie intuiții, observații nesistematice a ceea ce ne-a fost accesibil și mai puțin elemente identificate în cadrul bibliografiei studiate care, așa cum spuneam, eludează aceste aspecte concrete în favoarea creativității fiecărui autor de povești. Vom enumera câteva caracteristici plecând de la cele mai evidente până la cele mai puțin vădite.

*leșirea personajelor din „ramă”* – personajele pictate, sculptate, scrijelite, încastate devin persoane în povestea propusă. Nimic mai simplu și la îndemână decât „decuparea” acestora și propunerea lor ca eroi de poveste: cu aceleași nume sau cu nume inventate în cazul în care nu se știe cel original, cu aceleași nevoi, dorințe și plăceri ca și cei ilustrați, sau dimpotrivă.

*Personificarea* obiectelor constituie o manieră larg abordată în momentul în care se pune problema elaborării unei povești. Astfel, obiectele se transformă în ființe cu caracteristici comune acestora. De exemplu, un obiect de lemn va fi un flăcău tânăr dacă lemnul este subțire și într-un moșneag dacă lemnul este bătrân și noduros, o roată de moară se transformă într-o tânără vioaie căreia îi place să danseze, statueta feminină se transformă într-o femeie etc. Imaginația nu are limite în acest tip de abordare, obiectele inspirând la acest mod de a gândi, iar cei care cunosc obiectele trebuie să se lase duși de intuiție în a găsi personajul care stă ascuns în fiecare obiect.

*Obiectele își păstrează aspectul dar devin magice și capătă puteri omenești sau supraomenești.* Pentru a ilustra importanța și puterea obiectelor, ele devin magice și se manifestă ca supra-obiecte. Caracteristicile inițiale ale acestora sunt potențate și reușesc ceea ce nici oamenii nu pot. Totul pornește și în acest demers de la ceea ce comunică obiectul în mod primordial, imediat și semnificativ prin însușirile lor fizice sau prin calitățile lor culturale. Se transformă apoi în supra-obiect prin dimensiuni, caracteristici, amploare sau influență.

### ***A scrie scenariul pentru teatrul de umbre***

Am ajuns la partea de miez a capitolului de față: cum se scrie un scenariu de teatru de umbre pentru muzeu, pornind de la obiectele de muzeu. O formulă mai scurtă ne-a fost greu să identificăm și n-am vrut să renunțăm la nici un aspect din ceea ce ne pare important și în detaliu. În cele ce urmează vom propune patru coordonate drept sprijin pentru scrierea de scenarii: identificarea unor caracteristici tehnice pentru piesa de teatru de umbre, câteva exerciții de creativitate care stimulează descâlcirea minții către scrierea de scenarii, sfaturi despre scrierea de scenarii de teatru în general.

**A)** Începem cu identificarea câtorva aspecte tehnice care să ușureze organizarea în cadrul piesei de teatru de umbre. Sugerăm ca un astfel de spectacol în muzeu **să nu depășească cinci scene** de genul: (1) două personaje se întâlnesc, (2) se întâmplă ceva / pleacă spre o destinație care (3) generează ceva / unde găesc ceea ce caută, (4) se confruntă cu un alt personaj sau două cu care (5) rezolvă conflictul și se întorc spre casă<sup>2</sup>. Suficient pentru o poveste coerentă, schema aceasta funcționează în mod ideal și pentru construirea practică a scenei, personajelor și celorlalte elemente prezentate în cadrul capitolului patru al cărții de față. Propunem, de asemenea, să se utilizeze cinci cartonașe diferite pentru fiecare dintre scene și să se noteze dialogurile pe fiecare în parte după ce acțiunea este suficient de detaliată cât să permită lucrul acesta. De asemenea, sugerăm ca **numărul personajelor** să fie cuprins **între patru și șase**. Recomandăm aceste limite în primul rând pentru ușurința narațiunii dar și pentru înlesnirea scrierii textului de față.

**B) Exercițiile** pe care le propunem în cele ce urmează se adresează unor neprofesioniști în scrierea de scenarii și își propun să facă lesnicioasă această întreprindere îndrăznească. Ele sunt preluate prin adaptare din prietenoasa carte *Playwriting. A Practical Guide* de Noël Greig (2005). Preluarea este un fel de a spune, în fapt ne inspirăm din ele dar încercăm să le aducem cât mai aproape de scopul nostru: a face un text de teatru despre obiecte. De aceea, sursa precizată funcționează uneori numai ca pretext<sup>3</sup>.

Primele trei exerciții își propun să ajute la **perceperea obiectului ca lucru animat** și să facă astfel trecerea de la acesta la firul narativ al poveștii.

**1. Sunt obiect. Sunt fință** - Alegeți un obiect care doriți să fie implicat în scenariu. Uitați-vă cu atenție la el și precizați în scris: trei lucruri pe care le-ar fi văzut obiectul dacă ar fi avut ochi, în mediul său original; trei sunete pe care le-ar fi auzit tot acolo;

2. Îi mulțumim lui Bruno Mastan pentru inspirantul exemplu, am încercat să-l eludăm pentru a nu-l plagia, dar am revenit mereu la el în procesul elaborării capitolului;

3. Sperăm ca inițiativa să funcționeze, îndrăzneala abordării având însă limite pe care ni le asumăm.

trei sentimente pe care le-ar fi avut dacă obiectul s-ar fi transformat în personaj; o întrebare care îți vine în minte după exercițiul acesta.

**2. Aud orice în jur** - Alegeți un obiect și imaginați-vă că deveniți mic / mică ca „Alice în Țara Minunilor” și intrați în interiorul obiectului: ce sunete din jur se aud acolo? Pipăiți apoi obiectul și ascultați sunetul care se aude, scrieți despre calitatea lui, ce sugerează, cu ce seamănă?

**3. Viața mea e viața oamenilor** - Gândiți-vă la viața obiectului de la facere până la momentul prezent în care îl țineți în mână. Găsiți ceva din curgerea aceasta care este de maxim interes – un eveniment, un moment, o imagine – și explorați-l. Scrieți despre aceasta un cuvânt, câteva cuvinte sau o propoziție. Gândiți-vă la viața obiectului de acum o sută de ani / cincizeci de ani / zece ani (în funcție de vechimea acestuia) ca și când ar fi un film video și selectați momente semnificative, apoi notați un cuvânt / o propoziție. Uitați-vă la ce ați notat și apoi formulați întrebări la care răspund cuvintele notate.

**Construirea unui personaj** – Această secțiune își propune să releve faptul că un personaj are foarte multe laturi ale personalității, unele contradictorii, unele dominante, altele secundare, dar toate conturează complexitatea acesteia.

**4. Astăzi mâna mea...** - Desenați urma mâinii pe o hârtie și apoi scrieți cinci lucruri pe care le-ați făcut folosind mâna începând propoziția cu Astăzi mâna mea... Gândiți-vă apoi la câte lucruri diferite puteți face într-o singură zi, unele dintre ele drăguțe, altele mai puțin drăguțe.

**5. Sunt ceea ce se vede și ceea ce simt** - Desenați conturul mărit al unei persoane care este personaj imaginar. În jurul conturului scrieți cât mai multe și detaliate însușiri fizice ale personajului (gândiți-vă că este personaj pentru teatru de umbre astfel încât caracteristici de genul „este îmbăcată în albastru deschis” devine nesemnificativ). Apoi scrieți în interiorul corpului: în interiorul capului scrieți ce gânduri are, în dreptul inimii precizați ce sentimente are. Mai completați alte zone dacă simțiți nevoia.

**6. Am sentimente** - Reveniți la ce ați scris la secțiunea Astăzi mâna mea... Precizați în dreptul fiecărei propoziții câte un sentiment asociat acțiunii deja precizate (exemplu: „Astăzi mâna mea a mângâiat capul ficei mele...” „... și am simțit un sentiment profund de dragoste”). Acum aveți cinci povești formate din acțiuni și sentimente. Adăugați la fiecare câte un gând („și m-am simțit fericită”). Astfel, aflăm ce face un personaj, de ce și rezultatul acțiunii.

**7. Sunt un amalgam de trăsături dintre cele mai diverse** - Scrieți cât mai multe caracteristici pe care le poate avea un personaj. Folosiți pentru fiecare caracteristică un singur cuvânt. Uitați-vă la listă și alegeți perechi în care o trăsătură să fie asociată cu o alta opusă (nu trebuie să fie neapărat antonime). Apoi descrieți persoana folosind cele două cuvinte (exemplu: „Ea era sinceră dar naivă”).

**8. Esența personalității este...** - Scrieți o listă de tipuri umane (în sensul în care o trăsătură este dominantă în cadrul personalității) apoi asociați-le cu perechile de

caracteristici identificate mai sus (de exemplu: „E sinceră și naivă. În fapt este un om care nu este niciodată trist.”).

Plasarea incidentului se face la începutul narațiunii, asta face ca povestea să se declanșeze.

**9. Se naște povestea** - Gândiți-vă la drumul de acasă până la serviciu și descrieți zece lucruri pe care le-ați văzut, auzit sau le-ați făcut de-a lungul drumului. Cum, bănuim, nu s-a întâmplat nimic extraordinar, adăugați pe linia evenimentelor ce nu s-a întâmplat: ceva neobișnuit, misterios, alarmant, incitant. Adăugați un personaj care intervine asociat evenimentului în cauză. Totul trebuie să fie plauzibil dar acest lucru va strica ordinea evenimentelor precizate în primele zece lucruri văzute / auzite / petrecute. Scrieți o listă de întrebări la care ați vrea să răspundă povestea. Scrieți un dialog pentru două dintre personaje.

**C)** Și acum, despre **sfaturile în scrierea de scenarii de teatru**. Dat fiind că spațiul cărții de față este limitat iar sursele bibliografice sunt extrem de generoase în sfaturi oferite neprofesioniștilor în scrierea de scenarii pentru teatru (de umbre sau de alt tip), am selectat din resursele pe care le-am avut ceea ce ni s-a părut util și foarte ușor de pus în practică. Tipurile de sfaturi diferă: unele sunt foarte aplicate, de tipul tehnici de lucru, altele sunt metode de interogare de tip maieutic, pentru ca altele să fie aforisme utile, în accepțiunea noastră, pentru oferirea de curaj celor care fac pentru prima dată acest tip de întreprindere:

- *Scenariul e ușor de scris în mod special pentru cei care adoră să scrie dialoguri* (Wolff 2007, 19). Axioma de față e liniștitoare, până și copiilor le place cel mai mult partea cu dialog din orice carte: e cel mai simplu, cel mai percutant, cel mai sugestiv. Așadar, ușor de citit, ușor de scris;

- Chiar dacă se vor descrie și acțiuni, va fi foarte pe scurt. De exemplu, se poate preciza „George intră în cameră ca acum 15 ani când vedea pentru prima dată încăperea.” Restul aparține regizorului și mânuitorilor să arate;

- Cum să începi dacă inspirația nu-ți dă târcoale: Scrie cât mai multe idei, cât de repede posibil. Nu le analiza de la început că te cenzurezi prea mult, fă-o mai târziu. Scrie tot ce-ți vine în minte, fără să te controlezi prea mult. Construiește pe alte idei deja existente, în fond, nimic nu e original în mod absolut (Wolff 2007, 40).

- Povestea se construiește prin ridicarea problemelor și rezolvarea lor, precum și printr-o serie de interogări;

- Întreabă-te din când în când în momentul scrierii: „Și dacă...” sau „Ce ar fi dacă...” sau „Și apoi ce urmează?”. Lasă liberă imaginația să identifice fapte, evenimente, factori care influențează acțiunea;

- Altă întrebare utilă prin repetiție: De ce? De ce pleacă? De ce se supără? De ce nu acceptă? Etc. Sau folosiți tehnica interogativă a copiilor de peste trei ani: din „de ce”



în „de ce”. De ce scriu despre obiectul X”, pentru că e frumos, de ce e frumos? pentru că are spirale și e roșu, de ce are spirale și e roșu? pentru că e din cultura Y etc;

- Pe situl [www.yourwritingcoach.com](http://www.yourwritingcoach.com) dați clic pe secțiunea „Bonuses” apoi pe „Ideas” și adăugați codul: ideas. Veți găsi un interviu cu Roddy Maude-Roxby, actor și improvizator despre cum să vă stimulați imaginația;

- Personajele nu trebuie să fie neapărat drăguțe (pot exista chiar eroi nesuferiți) dar trebuie să fie interesante;

- Ele trebuie să fie credibile dar și în sensul în care, dacă fac un lucru aparent neașteptat, acest aspect dă sens tuturor tipurilor de personalități;

- Dialogurile susțin succesiunea evenimentelor. Trebuie identificate momentele dramatice importante pentru ca elaborarea dialogurilor să fie ușoară.

\*\*\*

Pledoaria noastră se încheie aci. Am încercat să nu dăm rețete, să nu ne cramponăm de prea multe exemple ca să nu limităm abordarea personală a cititorului. Am dat în schimb sfaturi despre câteva dintre componentele încrengăturii *obiect de muzeu – poveste – scenariu – teatru de umbre*. Am susținut implicarea obiectelor în scenariu ca miză importantă pentru originalitatea și succesul acestui tip de abordare. Și am mai dorit ceva ce nu știm dacă a fost suficient de evident: convingerea că muzeografi pot face teatru de umbre în muzeu pentru că ei știu cel mai bine obiectele de la care pornește totul.

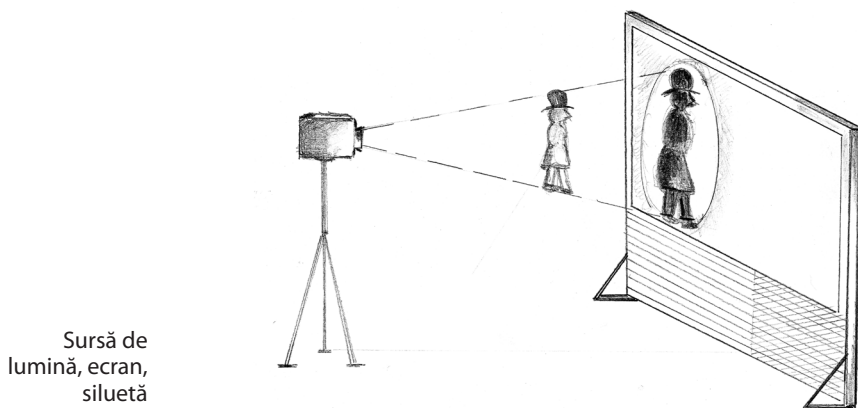
## Ghid practic de teatru de umbre pentru educatorii din muzeu

Credem că teatrul de umbre este o formă de teatru care se apropie cel mai mult de feerie, de visare. Bucuria pe care o creează o piesă de teatru de umbre atunci când este pusă în scenă este imensă. Alăturarea muzicii, a imaginii și a textului vor duce la realizarea unei minunate piese, care va surprinde vizitatorul muzeului.

Față de celelalte forme de teatru de animație, teatrul de umbre nu este atât de pretențios din punct de vedere tehnic, iar rezultatul este cu totul deosebit. Este o formă de teatru destul de accesibilă pentru cel care dorește să pună în scenă o piesă, nesolicitând mari calități actoricești, iar cu puțin spirit ludic, cu dorință de joc, adăugând și cunoașterea unor baze tehnice de realizare a unei piese de umbre se poate ajunge la o finalitate foarte bună. Mai jos vor fi redată bazele tehnice pentru construcția unei piese într-un muzeu, iar entuziasmul și spiritul ludic vor fi cele care vor îmbrăca haina tehnică pentru a ajunge la crearea spectacolului dorit.

### **Generalități tehnice**

Din punct de vedere tehnic, teatrul de umbre nu necesită echipamente tehnice complicate sau costisitoare. E nevoie de o sursă de lumină și un ecran, pe care se vor proiecta umbrele. Lumina furnizată de sursă se direcționează către ecran, care devine spațiul în care se vor mișca siluetele. În momentul în care între fascicolul de lumină și ecran se interpune silueta, pe ecran se proiectează umbra acesteia. Umbra este vizibilă pe ecran și pe partea pe care se află actorul iar pe partea opusă, spectatorii văd doar o umbră care se mișcă, își schimbă dimensiunile, pare vie. În



funcție de distanța față de ecran, mărimea umbrei siluetei se poate schimba, în funcție de mișcarea pe care o execută actorul.

Ca principiu de funcționare, teatrul de umbre propune o distanțare față de spectator prin ascunderea actorului în spatele ecranului și asigură centrarea atenției pe spațiul relativ redus al ecranului pe care siluetele își derulează povestea. Spectacolul de teatru de umbre, datorită formelor simple din punct de vedere vizual și magiei ce e legată de reperele culturale umane referitoare la umbră în general, asigură unui spectacol o anumită calitate estetică și o nuanță de poezie mai greu de realizat cu alte mijloace teatrale.

Oricare ar fi propunerea dramatică, spectacolul de umbre este întotdeauna frumos, datorită magiei create. Umbra manipulează foarte ușor metaforele și permite spectatorului o înțelegere mai profundă propunerii vizuale. În plus, siluetele sunt simpli de realizat, ușor de ajustat sau de reparat, modificat și înlocuit.

Pentru a susține acțiunea din cadrul spectacolului, muzica și efectele sonore au o foarte mare importanță. În cazul în care aceasta nu este cântată în direct de către actori sau muzicieni specializați, ci se folosește o bandă sonoră prestabilită, sunt necesare CD-player, stație de amplificare și incinte acustice. În unele cazuri, poate fi nevoie și de microfon, atunci când sala e prea mare, sunt prea mulți spectatori sau dacă povestitorul stă în spatele ecranului și nu are o voce foarte puternică. Indiferent de varianta sonoră înregistrată aleasă – coloană sonoră continuă de la începutul spectacolului până la sfârșitul acestuia sau coloană sonoră cu pauze și opriri – este necesară prezenta unei persoane care să asigure pornirea și oprirea aparaturii sonore și reglarea volumului sunetului. Pot apărea în timpul spectacolului tot felul de situații care pot necesita oprirea sunetului sau pornirea acestuia înainte de momentul prevăzut.

Totuși, atelierul de teatru de umbre se împarte în două segmente distincte de creație: producția realizarea tehnică a siluetelor (atelierul tehnic) și repetițiile în vederea realizării spectacolului. Realizarea coloanei sonore, cântată în direct sau pre-elaborată și înregistrată face parte din segmentul de producție dar se finalizează în timpul repetițiilor, pentru a fi în concordanță cu acțiunile și mișcarea siluetelor.

### **Localizare, spațiu/spații disponibile pentru atelierul și/sau spectacolul de teatru de umbre**

Ideal, pentru derularea unui atelier de teatru de umbre ar fi folosirea a două spații diferite – unul pentru atelierul de construcție, asamblare a siluetelor și unul pentru ecran. Dacă acest lucru nu este posibil, ar fi bine să delimiteze spațiul folosit în zone de lucru – într-o parte a camerei se organizează atelierul tehnic, unde se realizează siluetele și au loc discuțiile pe marginea scenariului la lumina zilei sau la lumina

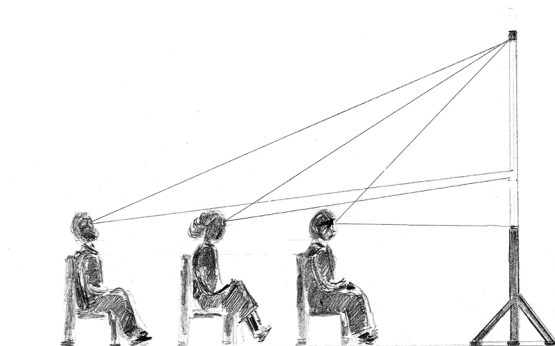
obișnuită iar în cealaltă parte a spațiului alocat este montat ecranul și sursa de lumină. Când actorii trec în spatele ecranului, indicat ar fi să utilizeze întotdeauna lumina care va fi utilizată și la spectacol. În acest caz lumina zilei trebuie obturată sau luminile din spațiu respectiv trebuie stinse. Una din cerințele de bază ale teatrului de umbre este obscuritatea în spațiul de repetiții și spectacol. Acest lucru este necesar pentru a scoate în evidență ecranul pe care se vor proiecta umbrele siluetelor și a focaliza atenția spectatorilor pe acesta.

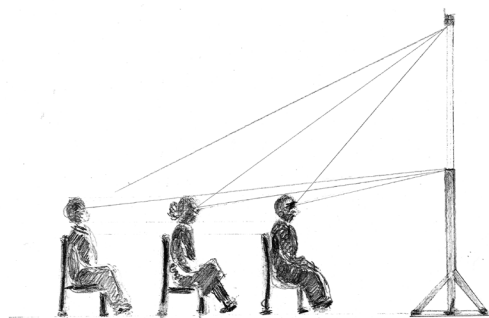
Un alt lucru important pe care inițiatorul unui atelier de teatru de umbre trebuie să îl aibă în vedere este unghiul vizual din care spectatorul așezat pe scaun vede ecranul. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că unghiul vizual al spectatorului este limitat și poate fi obturat foarte ușor de cei din fața lui. De aceea, de obicei ecranele se realizează mai înalte decât ar părea firesc.

Distanța minimă la care se așează primul rând de scaune pentru spectatori trebuie să țină seamă de confortul acestora atunci când vor privi la ecran. Dacă primul rând de spectatori e prea aproape, cei de pe următoarele rânduri nu vor vedea la fel de bine ca cei de pe primul rând, pentru că ecranul este așezat prea jos, iar ei nu vor vedea decât ceafa persoanei din față și partea de sus a ecranului. Primul rând de spectatori, nu ar trebui să fie la o distanță mai mică de 1,50 m de ecranul de umbre iar ultimul rând, nu ar trebui să fie dincolo de 20 m față de ecran. În cazul în care spectatorii sunt în majoritate, iar sala nu are forma de amfiteatru, copii cei mai mici vor sta pe rândurile din față, cei mai mare pe următoarele iar adulții vor putea sta la marginea rândului sau pe rândurile din spate. Distanța dintre rânduri trebuie să permită trecerea unei persoane pe lângă cel așezat, iar lățimea rândurilor trebuie să permită vizionarea cât mai completă a spațiului scenic.

Pentru a evita ca spectatorii să vadă în spatele ecranului, în lateralele acestuia se pot așeza două paravane de aceeași dimensiune. După așezarea scenei și a scaunelor, reperatele de vizibilitate pot fi verificate prin așezarea organizatorului evenimentului

Unghiul din care  
spectatorul din rândul 2 și  
cel din rândul 3 nu văd bine  
scena și ecranul; vedere  
laterală





Unghiul din care spectatorii văd scena, ecranul; scaunele cu spectatori, vedere laterală

pe primul rând, la jumătatea rândurilor, pe ultimul rând și pe ultimul scaun din lateralul rândului. Dacă acesta observă că ecranul nu e vizibil din acele puncte, poate remedia situația prin rearanjarea scaunelor

### Sursa de lumină

Pentru teatrul de umbre sursele de lumină pot fi diverse: reflectoare simple, reflectoare cu voleuri, spoturi și lanterne. În plus e nevoie de priză de 220V disponibilă și cel puțin un cablu prelungitor de 10 m. În cazul folosirii mai multor surse de lumină, sunt necesare prelungitoare cu prize multiple. Pentru teatrul de umbre, becurile trebuie să aibă putere relativ mare, peste 60 de W, indiferent că sunt economice sau nu. La reflectoare se utilizează de obicei becuri speciale peste 100 W. Putere de luminare mai mare au becurile tip halogen, iar la alegerea lanternelor sunt de preferat cele cu lumină tip halogen.

Reflectoarele simple sunt cele folosite în mod curent în teatru, sistemul de focalizare a luminii este reglabil iar puterea luminii este amplificată cu ajutorul unei oglinzi în spatele becului și lentilei de focalizare. Pentru teatrul de umbre nu e nevoie de un reflector de mare putere, pentru că suprafața de luminat este relativ mică. Reflectoarele cu voleuri sunt reflectoare simple la care s-au adăugat 4 voleuri, ce ajută la direcționarea fasciculului de lumină în zona dorită și asigură zone de întineric delimitate clar și ușor de controlat. Spoturile luminoase pot fi o soluție eficientă în cazul nu există reflectoare. Ne referim la spoturile obișnuite, ce pot fi fixate în lămpi de birou simple, eventual cu picior flexibil, pentru a putea direcționa fasciculul de lumină. Foarte eficiente sunt lămpile cu becuri tip halogen, care produc o lumină puternică ce poate fi focalizată / controlată ușor.

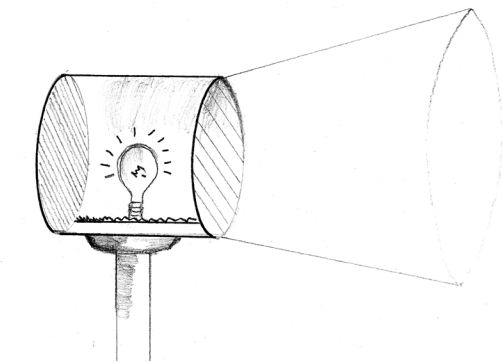
Lanternele tip halogen pot fi folosite ca lumină alternativă pentru urmărirea unei siluete sau pentru a crea efecte luminoase intermitente, de exemplu în cazul

unei scene de furtună, pe lângă lumina de bază, se poate ține în spatele siluetei o lanternă ce se aprinde și se stinge pentru a produce efectul unui fulger, ce va fi subliniat pe banda sonoră cu tunete. Lanternele pot fi mișcate de către actorii care poartă în același timp silueta în spatele ecranului. În cazul în care acest lucru este dificil de realizat de către o singură persoană – cu silueta într-o mână și lanterna în cealaltă – e nevoie ca unul din colegii lui să urmărească silueta cu lumina aprinsă, în timp ce aceasta va fi mânuită de primul.

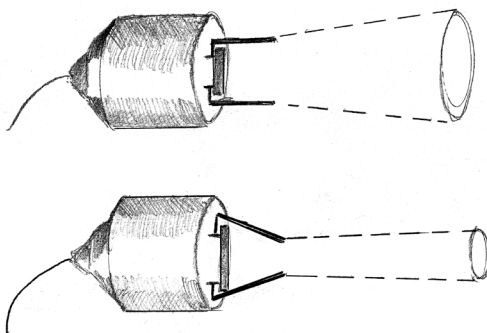
### Ecranul și paravanele laterale

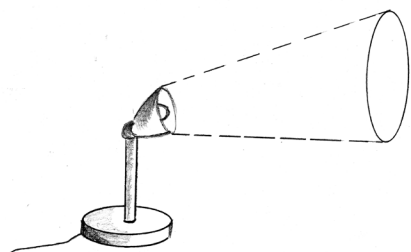
Ecranul pentru teatrul de umbre este de fapt un cadru de lemn pe care se fixează o pânză albă sau hârtie de calc ce va fi folosită drept ecran pentru proiecția siluetelor. Variantele de construcție pot fi simple sau complexe. În toate cazurile, este foarte important ca ecranul din pânză sau hârtie să fie bine întins pe cadru pentru a evita ca în momentul eventualei atingeri a ecranului cu silueta, acesta să se cuteze sau chiar să se desfacă.

Reflector cu voleuri laterale

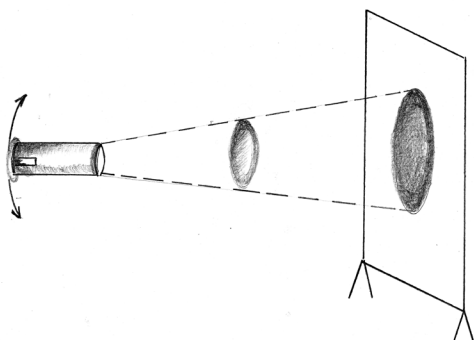


Reflector cu voleuri  
laterale,  
deschise și închise





Lampă de birou cu abajur



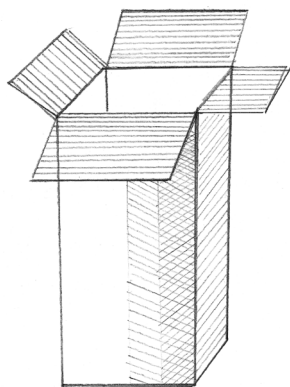
Lanternă și modul de folosire al acesteia pentru umbre mișcătoare luminate separat

Varianta simplă propusă, folosită în ateliere punctuale anterioare, a fost făcută din cutii mari de carton (de mărimea unui frigider sau televizor) în care s-au decupat cu cuter-ul un ecran lat de 60 cm și lung de 120 cm. Pluriile au fost întărite cu bandă adezivă de hârtie iar în partea interioară a ecranului s-a lipit hârtie de calc cu bandă adezivă. Dezavantajul acestui tip de ecran este acela că nu e rezistent în timp, poate fi folosit doar pentru o perioadă scurtă de timp.

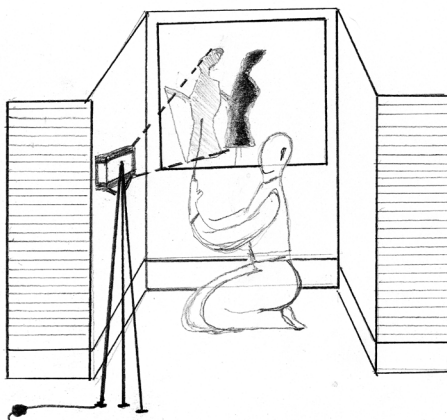
Varianta medie, pe care o propunem pentru atelierele de teatru de umbre în muzeu constă în folosirea unui cadru din lemn sau din metal, înalt de 2 m și lat de 2,5 m, pe care se fixează în jumătatea de sus un ecran din pânză albă. Dimensiunile minime ale ecranului pentru atelierele cu copii nu pot fi sub 1,5 m înălțime și 60 cm lățime. Limită maximă pentru teatrul de umbre nu există, totul ține de proporțiile sălii și numărul de spectatori preconizați. Cu cât sala e mai mare și spectatorii mai mulți, necesitatea ca ecranul să fie văzut de toți face ca această să fie mai mare.

Partea de jos se acoperă cu pânză de culoare închisă, de preferință neagră, pentru a evita ca siluetele actorilor să fie vizibile. Această propunere cuprinde și două panouri laterale, acoperite cu pânză de culoare închisă, de preferință neagră, ce au două roluri: acela de a feri părțile laterale ale ecranului de privirea spectatorilor și de a focaliza atenția pe ecranul propriu-zis.

Varianta a treia, preluată din teatrul de animație, este o propunere tehnică mai complexă ce presupune construirea unui ecran demontabil, consacrat acestui tip



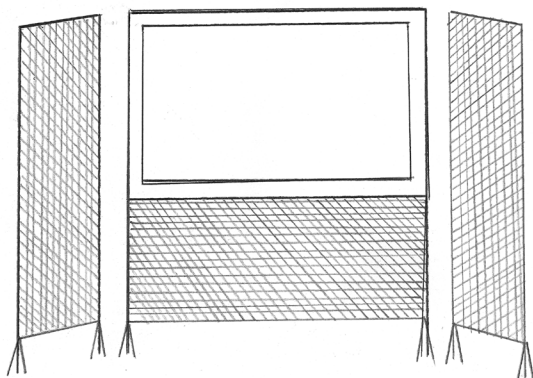
Ecran pentru teatrul de umbre



de teatru. Ecranul din figura de mai jos este demontabil și poate fi folosit în diverse locații.

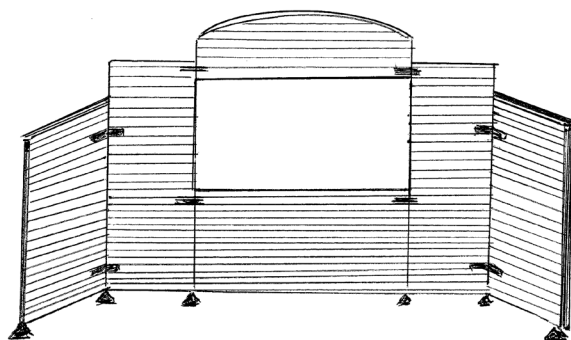
În toate cele trei propuneri de mai sus, trebuie ținut cont de resursele disponibile, de abilitățile și caracteristicile actorilor/participanți și de spațiul disponibil pentru reprezentare și de cel necesar depozitării acestora.

Bineînțeles că aceste propuneri nu sunt limitative și stricte. Creativitatea și inițiativa tehnică a celor care organizează atelierul de teatru de umbre pot conduce la găsirea unor soluții tehnice de construcție și luminare a ecranului mai simple sau mai complexe. De exemplu, sistemul de luminare a ecranului se poate realiza de jos cu



Ecran pentru teatrul de umbre cu paravane laterale





Ecranul pentru teatrul de umbre, preluat din teatrul de animație

un reflector așezat foarte aproape de ecran și prins de baza mesei pe care e fixat ecranul, vezi imaginea de mai jos cu un grup de artiști care prezintă un spectacol cu Karagöz.

O altă propunere de proiectie a umbrelor, aplicată de grupul de voluntari care lucrează cu Dna Eugenia Barbu și asociația A.C.T.O.R., folosește retroproiectorul. Siluetele sunt manipulate de către artiști direct pe ecran, spectatorii având posibilitatea să vadă atât acțiunea de manipulare, cât și umbrele. Retroproiectorul transmite imaginea pe peretele din spate – vezi imaginea de mai jos. O astfel de abordare tehnică poate oferi mai multe posibilități de acțiune dramatică, inclusiv cea de relaționare între actorii manipulatori ai umbrelor și relația actricească a acestora cu povestea proiectată pe perete.

În funcție de complexitatea ecranului și a numărului de participanți la atelier, un timp separat alocat instalării, dezinstalării și depozitării materialelor trebuie avut în vedere. În principiu, pentru varianta complexă, sunt necesare 45 de minute iar pentru dezinstalare și depozitarea materialelor sunt necesare maxim 30 de minute.

### ***Echipa***

Grupul actorilor aleși pentru a juca într-o piesă de teatru de umbre poate varia de la un singur actant, până la un număr cât mai optim pentru realizarea scenariului ales. Totuși, trebuie avut în vedere mărimea panoului. Desigur, dacă panoul este de dimensiuni mai mici ar fi bine ca scenariul să solicite un grup mai mic de actori din cauza spațiului prea strâmt de joc și invers.

Spectacol de  
teatru de umbre  
tradițional  
turcesc, Karagöz

© wikipedia



Teatrul de umbre este o forma de teatru care nu solicită neapărat abilități deosebite din partea actorilor. Cu o memorie bună și cu predispoziție de joc se poate realiza o minunată piesă de umbre. Un factor important în desfășurarea în bune condiții a piesei este constanța venirii actorilor la repetiție. Teatru este o acțiune de echipă care necesită ca toți membrii unei grup să fie prezenți. Se poate lucra și pe grupe individuale dar asta o stabilește doar coordonatorul grupului

Teatru de umbre în  
cadrul proiectului  
Two Vitamins  
T, realizat de  
A.C.T.O.R. și 7  
voluntari europeni,  
proiect, finanțat  
prin programul  
european "Tineret în  
Acțiune – Serviciul  
European de  
Voluntariat". Mai  
2010. Coordonator:  
Eugenia Brabu.

© Eugenia Brabu



Un rol aparte, în această formă de teatru, îi revine povestitorului. Acesta are un rol important în desfășurarea în bune condiții a piesei de umbre. El leagă tablourile între ele prin text, el este cel care coordonează acțiunile personajelor și a întregului scenariu. În cazul în care nu putem reda vizual anumite secvențe tot povestitorului îi revine rolul de a duce la înțelegerea și redarea textului. În cazul unor bâlbe de joc el va fi cel care va ghida grupul, prin textul său, la reușită. Toate acestea presupun ca povestitorul să aibă următoarele calități: o memorie foarte bună, prezență de spirit, capacități improvizatorice, spirit de observație, o dicție foarte bună, o voce puternică, spirit de echipă, seriozitate în lucru și multă predispoziție de joc.

Alți membrii al grupului care pot duce la realizarea optimă a unei piese de teatru de umbre sunt cei care se ocupă de lumini și sunet. Trebuie ținut seama că aceștia nu sunt niște membrii obligatorii. Luminile le pot „face” și actorii mânuitori de siluete, ei putând să-și întrerupă singuri lumina, dar asta numai în cazul în care comutatorul le este la îndemână și după ce s-a stabilit înaintea momentului când se întrerupe lumina și cine va face acest lucru. În cazul în care este un om special responsabil pentru lumini, este obligatoriu ca acesta să participe la toate repetițiile piesei pentru a ști exact momentul în care va trebui să intervină.

Același lucru se poate întâmpla și la sunet. Totuși aici este bine să existe un sunetist aparte pentru că momentele musicale sunt mult mai dese decât cele luminoase (care au o cursivitate clară - după fiecare tablou).

Legat de coloana sonoră se poate folosi, pe lângă muzică înregistrată și muzică live. Muzica live poate fi interpretată direct de către actori sau de un grup musical profesionist. Avantajele unei muzici live sunt multiple, în primul rând piesa are un alt tonus și ritm aparte, senzația creată publicului este mult mai puternică datorită instrumentelor și vocilor live, precum și libertatea mișcărilor siluetelor care nu mai sunt încorsetate de timpii exacti stabiliți pe bandă. Există și câteva dezavantaje în folosirea unei trupe profesioniste de muzicieni în realizarea unei piese de teatru de umbre și anume: trebuie ca această trupă să aibă o anumită experiență de lucru în teatru, pentru a ști clar cum să intervină astfel încât să nu uite că ei nu mai sunt atât de importanți, trupa în sine cade în planul secundar în favoarea piesei de teatru. În acest caz, coordonatorul grupului trebuie să dea indicații foarte clare de intervenție a muzicanților (de exemplu în ce moment trebuie să intervină, ce fel de muzică să producă - suavă, mai rapidă etc., ce efecte trebuie să producă, ce instrumente să folosească). Un alt dezavantaj ar fi cel de ordin financiar, trebuie avut în vedere că o trupă de muzică profesionistă trebuie plătită.

Omul de la lumini și de la sunet trebuie să aibă o poziție bine definită dinainte de către coordonatorul grupului astfel încât să poată vedea foarte bine ce se întâmplă pe panoul de umbre fără să le fie obturată privirea de către spectatori dar nici ei să nu obtureze imaginea spectatorilor. Cel mai des aceștia ocupă pozițiile laterale

ale scenei. Același lucru se poate discuta și când se folosește o formație de muzică live. Cel mai indicat, formația ar trebui să ocupe un spațiu lateral pe scenă care totodată să poată avea o priveliște cât mai clară asupra ecranului de umbre, dar să nu obtureze prin poziția ei privirea spectatorilor.

După ce grupul a fost stabilit se poate trece mai departe, la realizarea propriu-zisă a piesei.

### ***Realizarea unei piese de teatru de umbre***

Pentru realizarea unei piese de teatru de umbre este nevoie de parcurgerea succesivă a câtorva pași de bază, pe care îi prezentăm mai jos. O mai bună înțelegere a lor se va face în urma practicii. Schema propusă mai jos reprezintă un schelet, dar experiența acumulată pe parcurs va duce la realizarea unor minunate piese de teatru de umbre.

Astfel că:

#### **1. Înainte de a ne apuca de lucru trebuie cunoscut foarte bine scenariul**

##### **a. Citirea scenariului cu întregul grup**

Scenariul va fi citit tare de către coordonatorul grupului, astfel încât să fie înțeles de către întregul grup. La prima citire nu se vor face opriți pentru explicarea textului, ci se va încerca redarea acestuia într-o manieră cât mai expresivă. Textul se va da de la prima întâlnire cu grupul, fiecare dintre membrii grupului având textul lui în copie.

##### **b. Verificarea nivelului de înțelegere a grupului**

După ce scenariul a fost citit, ne vom asigura că membrii grupului au înțeles textul, înțelegând foarte bine cursul de desfășurare al poveștii. Fără înțelegerea textului nu se poate trece la etapele următoare. Înțelegerea textului ajută mai târziu la împărțirea scenariului în tablouri vizuale, la urmărirea intrigii care va sugera în ce mod trebuie ab ordonat textul, ajută la stabilirea personajele în tablouri, la găsirea personajelor principale și a celor secundare, la identificarea concluziei de final a textului, la alegerea actorilor și a muzicii care se potrivește cel mai bine scenariului ales.

Dacă textul respectiv se referă la un fapt istoric real, vom încerca să prezentăm momentul istoric sau întâmplarea un pic mai mult decât apare în text astfel încât să se înțeleagă contextul, obiceiurile, reacțiile personajelor care pot fi altele de la o epocă la alta (de exemplu în Evul mediu onoarea era la mare preț față de zilele noastre și nu de puține ori în numele acesteia recurgeau la dueluri care duceau la moartea unuia dintre rivali - duelul nu mai este permis în zilele noastre).

Dacă textul este strict literar vom face o analiză literară obișnuită care să ne conducă la o înțelegere cât mai exactă a textului.

### c. Discutarea personajelor

Vom prezenta fiecare personaj în parte.

Apoi vom stabili câte personaje sunt de parte feminină și câte masculină – aceasta ne va ajuta la realizarea siluetei și la repartizarea rolurilor. De asemenea, vom identifica care personaje sunt tinere și care sunt cele mai în vârstă - ne va ajuta la repartizarea rolurilor precum și la confecționarea acestora (bătrânii vor fi cocoșați sau vor avea bărbii lungi, etc. - nu există neapărat niște scheme exacte de realizare a siluetei în definirea vârstei).

Urmează să stabilim personajele pozitive și cele negative. Aceasta ne va ajuta la împărțirea rolurilor. Actorii cu o forță de expresie mai mare vor juca de regulă personajele negative pentru că aceste roluri solicită o mai mare energie din partea actorilor decât rolurile pozitive care sunt mai suave și angelice.

Discuțiile urmăresc înțelegerea acțiunilor pe care le fac personajele pe parcursul piesei. De exemplu, trebuie să discutăm de ce un personaj alege să acționeze într-un anumit mod într-o situație dată și nu altfel.

De asemenea, vom analiza care este relația dintre personaje. Se stabilește gradul de rudenie dintre personaje - acolo unde este cazul. Acest lucru ne va facilita jocul propriu-zis, când vom ști care personaje se leagă unul de celalalt (de exemplu textul spune *Tatăl prințesei îi spuse...* vom ști că Împăratul Roșu este tatăl prințesei).

O altă acțiune va fi aceea de a urmări care este mobilitatea unui personaj pe parcursul piesei, cât de des apare și dacă apare până la sfârșitul piesei. Pot fi, de exemplu, personaje care apar doar în prima parte a piesei sau doar până într-un anumit moment după care dispar. În funcție de aceasta vom împărți rolurile astfel încât actorii cu o dispoziție mai mare de joc vor primi roluri mai importante care vor susține scenariul până la sfârșitul scenariului și invers.

Stabilirea personajelor principale și a celor secundare. Acest lucru se va face asemănător analizei literare a personajelor.

Stabilirea numărului de replici pe care le are fiecare personaj. Acesta poate fi un criteriu în alegerea *actorului* care va juca un anume personaj. Actanții care au o mai mare capacitate de memorare dar și de joc pot primi roluri cu un text mai lung, câteodată poate interveni și improvizația pe text dar e bine să se mențină linia textului. După cum am spus, jocul actoricesc în această formă de teatru nu este atât de solicitant așa că criteriile nu sunt întotdeauna talentul actoricesc. Un criteriu în alegerea actorilor poate fi și memoria, capacitatea de învățare a textului.

## **2. Împărțirea textului pe tablouri și stabilirea numărului acestora astfel încât să ducă la o mai bună înțelegere a textului.**

- Discutarea locațiilor și a timpului în care au loc acțiunile din tablouri (dimineața, seara, noaptea)

În contextul teatrului de umbre un tablou este reprezentarea vizuală, cu ajutorul siluetelor, a unei secvențe, acțiuni din cadrul scenariului astfel încât toate tablourile unei piese puse cap la cap să ducă la întregirea și înțelegerea scenariului ales, legate între ele cu ajutorul unui povestitor, fundal sonor sau lumini.

În această etapă trebuie delimitat clar pe text până unde ține fiecare tablou în parte, precum și timpul zilei în care se desfășoară acțiunea (dimineața, seara, noaptea), astfel încât să putem ilustra foarte clar, vizual, cu ajutorul siluetelor secvența pe care am ales-o să se desfășoare în tabloul ales. Acest lucru se va putea face numai după ce textul a fost citit de mai multe ori și după ce s-a ajuns la o înțelegere foarte bună a lui. Vom stabili foarte precis acțiunea tabloului, personajele care apar într-un tablou, replicile personajelor, momentele muzicale ale tablourilor, mișcările siluetelor, momentul în care se aprinde și se stinge lumina.

Trebuie avut în vedere că împărțirea textului în tablouri vizuale (adică reprezentate cu ajutorul siluetelor) nu trebuie să ciunească povestea. În cazul în care înțelegerea textului va suferi în urma acestei împărțiri va trebui să ne gândim la niște texte ajutătoare ale povestitorului (chiar dacă ele nu există în textul dat, le inventăm noi), astfel încât textul să poată fi înțeles și să ne permită o bună continuitate a poveștii.

## **3. Stabilirea personajelor care apar în fiecare tablou precum și a decorului corespunzător tabloului**

### **a. Realizarea listei de personaje**

Se va face o listă cu toate tablourile alese. Sub fiecare tablou se vor trece personajele care apar în tabloul respectiv, după care, se va trece la următorul tablou și se va proceda la fel. Chiar dacă un personaj apare și în alt tablou îl vom trece de fiecare dată. Astfel o să avem un control mai bun asupra personajelor care apar, unde apar, în ce tablou va trebui să intervină *actorul* care mănuieste silueta.

În distribuirea personajelor se va ține cont totodată și de capacitatea actoricească a celui care mănuieste silueta.

### **b. Stabilirea decorului pentru fiecare tablou.**

Pornind tot de la o cunoaștere foarte bună a textului, după ce scenariul a fost împărțit pe tablouri vom urmări cu atenție spațiul în care se derulează acțiunea în fiecare tablou și timpul de desfășurare (dimineața, la prânz sau seara).

Vom realiza o listă în care vom trece numărul tablourilor și timpul în care se desfășoară acțiunea din cadrul lor.

Exemplu:

*Tabloul 1 în orașul cutare - la răsăritul soarelui*

*Tabloul 2 într-o sală de bal etc.*

După ce toate acestea au fost stabilite, vom purcede la realizarea practică a decorului

Timpul acțiunii poate fi redat prin mai multe procedee:

- sonor – se va apela la efecte sonore (cântatul cocoșului de dimineață sau a greierilor pentru seară);
- vizual - cu ajutorul intensității luminii - intensitatea poate crește pentru dimineață și scădea pentru seară. Dacă nu avem acces la un reflector care își poate schimba intensitatea luminii putem apela la următorul procedeu vizual
- cu ajutorul siluetelor – apare silueta soarelui când este răsăritul sau silueta lunii pentru seară.

Dacă momentul zilei nu este important putem să nu-l semnalizăm de loc, vom lăsa lumina albă a reflectorului.

#### **4. Confecționarea propriu-zisă a siluetelor și a decorului.**

**a. Discutarea posibilităților tehnice de realizare a siluetelor personajelor stabilite.** Trebuie avut în vedere că o siluetă poate fi simplă sau complexă.

**O siluetă simplă** este aceea care nu are nici o articulație mobilă. Acest gen de siluetă se folosește de regulă la personajele secundare sau la cele care au puține apariții. De asemenea, se utilizează când piesa este de așa natură încât nu necesită siluete complexe (piese de genul celor care combină mai multe procedee de reprezentare - mixte - în care se întâlnesc secvențe de actorie, păpuși și teatru de umbre)

**Silueta complexă** este silueta care are una sau mai multe articulații mobile. Articulațiile pot fi mânuite direct de către păpușar (de exemplu deschiderea gurii, mișcarea brațelor sau a capului) sau se pot mișca voluntar fără o contribuție directă a păpușarului (de exemplu picioarele, care se pot mișca în voie).

După ce s-a împărțit textul în tablouri și după ce au fost stabilite personajele se vor discuta posibilitățile de lucru ale siluetelor. Se stabilește câte personaje vor avea membre mobile (dacă este cazul). Mobilitatea siluetelor o vom stabili în funcție de complexitatea acțiunilor pe care trebuie să le desfășoare un personaj. Membre

mobile vor avea în general personajele principale care prin mobilitatea membrilor vor face mai sugestive acțiunile lor (de exemplu un războinic va avea o mână mobilă cu ajutorul căreia va mânui sabia sau un personaj care dansează va avea mâinile și picioarele mobile).

După ce s-a stabilit câte personaje vor avea membre mobile, vom hotărî câte membre vom face mobile pentru fiecare personaj în parte (de exemplu o mână, ambele, capul sau picioarele). Pentru o mai bună mânăuire este recomandat ca numărul maxim de membre mobile să fie de două. Alegerea membrilor mobile o vom face în funcție de acțiunile pe care le va întreprinde personajul (de exemplu dacă este un luptător care se bate cu sabia, îi vom face o mână mobilă care mânăuiește sabia), având grijă ca numărul maxim de membre mobile mânăuite direct de către actor să fie de două, astfel încât să nu ne încurcăm în bețe în timpul mânăuirii lor.

### **b. Realizarea unei siluete cu articulații**

I. Se desenează silueta dorită. Este recomandat să fie din profil pentru că este mai ușor de lucrat, desenat și decupat.

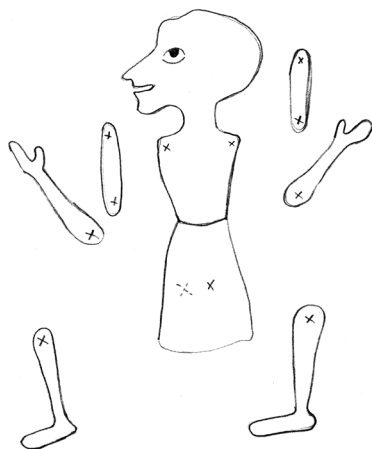
În realizarea unei siluete este bine să se țină cont de proporțiile ei în raport cu ecranul, dacă ecranul este mai mic atunci și siluetele vor fi mai mici și invers. Silueta este cea care primează, decorul fiind un auxiliar care ajută la înțelegerea poveștii. Desigur, vom încerca să găsim un echilibru între proporțiile personajelor și elementele de decor. Se pot permite și mici dezacorduri între proporțiile elementelor de decor și siluete. De exemplu, casa unui personaj o vom gândi mai mare decât personajul uman, dar nu vom respecta întocmai proporțiile din realitate - casa va fi mai mică decât ar fi în realitate în raport cu proporțiile personajului.

II. Se stabilește dacă siluetei respective îi este necesar vreun membru mobil (cum ar fi capul, un picior sau ambele picioare, o mână sau ambele mâini, un element de vestimentație). Dacă da, atunci vom desena totul separat, pentru a putea realiza legătura dintre membre și corp fără să se simtă vreo întrerupere la capetele dintre cele două elemente.

De exemplu, dacă avem un personaj care vrem să-și miște mâna, vom desena întreaga siluetă - iar mâna o vom desena separat astfel încât să poată fi decupată.

III. Prinderea elementului mobil se va realiza prin coaserea acestuia, de corp. Cusătura se va face cât mai larg astfel încât să permită realizarea mișcării cât mai larg. Pentru că acest tip de teatru necesită jocul dintre umbre și lumini trebuie desenate și decupate - cu cutterul sau foarfeca - liniile interioare care trasează silueta (de exemplu, trebuie decupat orificiul pentru ochi, liniile care decorează vestimentația, ornamentele de pe hainele personajului).





Silueta și membrele desenate separat

IV. După ce toate acestea au fost realizate se trece la prinderea bețișoarelor care ne ajută să mânuim silueta.

Vom lua un bețișor și îl vom înfășura într-o bucată de scoci cu față dublă, după care vom îndoi o parte din scoci astfel încât să formeze pe băț litera L. Partea îndoită o putem lipi acum pe carton stabilindu-se astfel priza dintre carton și băț. Bețele se vor prinde, pe componenta principală a siluetei în zona care ne va permite susținerea siluetei cât mai bine fixată pe ecran, iar pe părțile mobile (de exemplu membrele) în zona în care ne va permite mânuirea cât mai bună a părții mobile pe ecran.

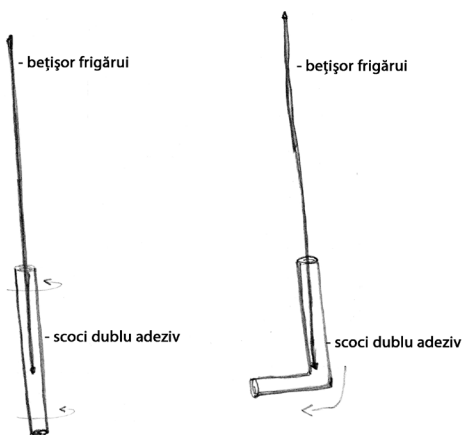
V. Vom pune atâtea bețe câte vom considera că sunt necesare, dar nu mai mult de trei pentru a putea fi mânuite. Precum am specificat mai sus, va exista un băț prins de corpul principal al siluetei. Dacă silueta va fi mai mare este bine să se folosească două bețe - unul care să susțină partea superioară a corpului siluetei și unul care să susțină partea inferioară a siluetei). La acestea se adaugă unul sau două bețe pentru fiecare membru mobil al marionetei, mânuite direct de către păpușar.

### c. Realizarea decorului

În realizarea decorului se pot folosi două procedee:

- Realizarea decorului din elemente separate (de exemplu copăcei, o bancă, o casuță, o masă cu scaune etc.) Acestea vor fi mânuite sau mai bine-zis susținute cu ajutorul bețișoarelor, de către un mânuitor sau mai mulți în funcție de câte elemente de decor sunt.

Schema de prindere a  
scociului pe băț și apoi pe  
carton



- Realizarea decorului dintr-o folie întreagă de carton care să fie pe măsura panoului. Pe această folie se va desena decorul (de exemplu interiorul unei camere cu candelabru, geamuri, draperii sau un peisaj de munte cu copaci și munți), după aceea cu cutterul vom decupa cartonul și vom realiza decorul în așa fel încât prin jocul de lumini și umbre să apară desenul dorit. Această folie va cuprinde toate elementele de decor, toate susținute de o stînghie lungă, cât toată lungimea foliei de carton, care va fi agățată în partea de sus a panoului, în două cuie.

### d. Repartizarea sarcinilor pentru realizarea elementelor de decor

La realizarea decorului îi vom avea în vedere pe cei mai pricepuți la desen, ei vor fi cei care vor desena. Un alt grup va decupa după indicațiile celor care au desenat. Printr-o bună colaborare între cei care desenează și cei care decupează se va ajunge la realizarea decorului.

### 5. Materialele necesare pentru construirea unei piese de umbre, cu un efectiv de opt participanți:

a. 10 folii de carton, grosimea de 4 mm (sau mai gros dacă este posibil). Se mai pot folosi filtre colorate pentru reflectoare. Un avantaj al lor ar fi ca siluetele ar prinde culoare, și întreaga poveste de umbre ar fi colorată.

b. 1 pachet de bețișoare pentru frigărui, din cele mai lungi

c. 1 rolă de scoci cu față dublă

d. 10 creioane (în special B)

e. 5 foarfece cu vârf

f. 5 cuttere

g. 2 papiote ață

h. Un set de ace de cusut



Repetiția piesei *Romeo și Julieta*, adaptare după W.Shakespeare, susținută de trupa de copii *Tropaiele*, de la „Atelierul de creativitate” de la Muzeul Țăranului Român în cadrul festivalului *Viața e frumoasă* de la Opereta română Ion Dacian, ed. 2009. Coordonator: Beatrice Iordan.

© Beatrice Iordan

## 6. Stabilirea dialogurilor dintre personaje precum și a intervențiilor povestitorului

### a. Multiplicarea textului pentru fiecare personaj

Fiecare actor va primi textul lui. Se va evita citirea textului de la colegi (mai ales dacă actorii sunt copii). Pentru a încerca o coordonare mai bună a grupului și pentru un mai bun control al membrilor grupului, vom evita micile dispute de ordin tehnic între participanți (de exemplu *Nu văd textul..., dă-l mai aproape să văd ....., nu mai știu unde am rămas.... etc.*)

Toți participanții trebuie să primească tot textul pentru a putea ști unde se leagă de ceilalți parteneri de joc, să cunoască clar tot cursul poveștii pentru a putea interveni când le vine momentul.

### b. Repetarea textului

Înainte de repetarea propriu-zisă a textului în cadrul piesei se vor face câteva citiri pe roluri. Fiecare își va citi rolul lui, la început simplu fără intonații specifice personajului, iar apoi cu intonația cât mai apropiată de personajul fiecăruia.

Se va evita învățarea textului fără să se repete măcar o dată și mișcările. Textul se va învăța cel mai bine odată cu învățarea mișcărilor, și nu înainte ca pe o poezie.

## 7. Stabilirea fondului muzical specific tabloului și a situațiilor cerute de piesă

### a. Realizarea listei de piese muzicale necesare

După ce piesa a fost jucată cel puțin o dată fără fundal sonor se va trece la realizarea listei de efecte sonore și de melodii.

Această operațiune sugerez să fie făcută doar de coordonatorul grupului care știe cel mai clar ce își dorește pentru piesa lui. Această operațiune nu este o operațiune de grup. Desigur acest lucru depinde foarte mult și de coordonatorul grupului.

Teatru de umbre nu este o formă de teatru foarte sugestivă așa că fundalul sonor ne va ajuta foarte mult. Coloana sonoră reprezintă sarea și piperul întregii piese, cu

ajutorul ei putem să exprimăm emoțiile care poate nu ne ies așa de bine prin jocul actoresc, mai ales dacă actorii nu sunt profesioniști. Efectele sonore pot sugera și accentua niște situații pe care nu reușim să le redăm vizual (de exemplu căderea ploii, apariția vrăjitoarei care își face simțită prezența prin urlete - se vor auzi urletele - știm că vine etc.).

Având în față lista cu textul împărțit pe tablouri ne vom gândi la un fundal sonor pentru începutul fiecărui tablou care să-l lege de tabloul precedent. Trebuie ținut cont că trecerea de la un tablou la altul se face prin stingerea luminii, deci este necesar un fundal sonor pentru această perioadă. Apoi examinăm acțiunea din fiecare tablou și stabilim ce melodii și efecte ar fi potrivite.

### **b. Realizarea bandei sonore intermediare**

Cu ajutorul unui program de editare sunet (cum ar fi WaveLab, SoundForge, Cool Edit Pro), bucățile muzicale se pun cap la cap.

Este bine să estimăm și o durată a fiecărei părți muzicale sau putem stabili un timp infinit al melodiei și s-o oprim când credem că e cazul (aceasta necesită încă un om care să stea la sunet și să cunoască foarte bine piesa astfel încât să știe când trebuie să oprească sau să pornească muzica - același lucru se poate întâmpla și la lumină). Atunci când ne propunem să avem un sunetist sau un om la lumini este bine ca acesta să fi participat la cel puțin două repetiții integrale pentru a putea vedea concret momentele de schimbare a sunetului sau luminii. Desigur, înainte îi vom înmâna o listă cu momentele și tablourile în care sunetul sau lumina trebuie oprite. În cadrul celor două repetiții omul de la sunet, respectiv lumini, își va face propriile notații (daca este cazul) peste lista noastră, astfel încât să se realizeze optim piesa.

### **c. Finalizarea bandei sonore și a listei pentru schimbările de lumină și sunet**

După mai multe repetiții vom stabili dacă banda sonoră este bine gândită. Vom constata poate că sunt necesare mai multe melodii, fiindcă nu se înțelege o acțiune, sau mai multe efecte sonore care să sublinieze un moment.

Totodată vom face notații exacte pe text, în care se va sublinia unde intră melodiile și efectele sonore stabilite. Această listă este foarte importantă mai ales în situația în care vom avea un sunetist. Același lucru se va întâmpla și în cazul în care vom avea un om la lumini. Se va scrie o listă cu indicațiile exacte unde se stinge și unde se aprinde lumina.

## **8. Punerea cap la cap a tablourilor, stabilindu-se o legătură între acestea printr-un fundal sonor**

### **a. Repetițiile de grup**

În cadrul repetițiilor finale trebuie avute în vedere: modalitățile în care se fac legăturile între tablouri, poziția actorilor față de paravan, poziția actorilor unul față de celălalt astfel încât să nu-și blocheze trecerea la panou, localizarea siluetelor

(fiecare trebuie să știe rapid de unde să-și ia silueta astfel încât să nu-l prindă momentul apariției sale nepregătit), să cunoască în ce moment trebuie să intre. Actorul stabilit să potrivească decorul trebuie să știe exact momentul când trebuie schimbat decorul, să supravegheze decorul să nu cadă în timpul actului teatral, să cunoască foarte bine întregul scenariu, pentru a ști ordinea de intrare a tablourilor.

### **b. Repetarea ieșirii la aplauze**

Ieșirea la aplauze este o acțiune care face parte efectiv din actul teatral. E bine ca actorii care joacă să fie văzuți. În cadrul teatrului de umbre mânuitorii nu sunt deloc văzuți - așa că momentul aplauzelor este contextul în care se pot vedea mânuitorii, iar satisfacția personală a actorilor crește prin contactul direct cu publicul care îi apreciază prin aplauze.

Este bine ca fiecare actor să se prezinte personal ori să fie prezentați de cineva (de exemplu de către coordonatorul piesei).

Astfel întreaga piesă este gata, actorii mânuitori pregătiți, siluetele și decorul realizate, banda făcută și montată astfel încât să se potrivească cu piesa, lumina stabilă.



Repetiția piesei *O poveste cu umbre*, susținută de trupa de copii **Tropaiete**, din cadrul „Atelierului de creativitate” de la Muzeul Țăranului Român, în cadrul târgului de 1 iunie desfășurat la Muzeul Țăranului Român, ed. 2009.  
Coordonator: Beatrice Iordan.

© Beatrice Iordan

### **Prezentarea publică și dezvoltarea programului de teatru de umbre**

Prezentarea finală a rezultatelor activităților derulate în cadrul unui atelier de teatru de umbre are o mare importanță atât pentru participanții la atelier, cât și pentru organizatori. Participanții marchează sfârșitul unei etape de lucru și pot prezenta public realizarea lor, iar organizatorii pot evalua concret impactul public pe care îl are un astfel de atelier. O astfel de prezentare poate fi și un bun prilej de câștiga

de imagine pentru muzeu. Este totuși riscul ca o astfel de prezentare să nu fie de cea mai bună calitate sau să nu corespundă așteptărilor organizatorilor. Decizia finală asupra prezentării rămâne în sarcina coordonatorului de atelier. El sau ea poate decide cât din ce s-a lucrat în cadrul atelierului poate fi prezentat public.

În organizarea unei prezentări publice e nevoie să se țină seamă de următoarele aspecte: cine și cum realizează anunțarea evenimentului, cine sunt invitații, care e dimensiunea la care se realizează promovarea, dacă se tipăresc materiale de promovare, care sunt acestea, câte se vor realiza, pe ce căi vor fi distribuite. Coordonatorul atelierului va avea în sarcină pregătirea spațiului și elementelor tehnice fixe înainte de sosirea invitaților; tot în sarcina lui va fi pregătirea interpreților pentru prezentarea publică, verificarea siluetelor și a recuzitei. După ce toate lucrurile vor fi pregătite departamentul de imagine și marketing al muzeului poate veni în sprijinul organizării prezentării prin implicarea în primirea invitaților, direcționarea acestora către locul în care va avea loc prezentarea publică și organizarea întâlnirilor cu presa, dacă va fi cazul.

Ca orice alt program educațional al muzeului, și acest proiect trebuie anunțat publicului pe care dorim să îl atragem. Promovarea se va face prin canale diferite, aflate la dispoziția muzeului și pentru alte programe publice: media, newslettere, siteul muzeului, grupurile sociale etc. Nu vom insista asupra acestor aspecte deoarece strategia de promovare trebuie construită similar cu cea pentru alte programe muzeale.

Spațiul în care se va derula programul de teatru de umbre trebuie să fie pregătit din timp. Acesta poate coincide sau nu cu locația unde se va prezenta public piesa de teatru de umbre rezultată în urma atelierului. Atragem atenția din nou că locația trebuie să îndeplinească unele cerințe, care au fost prezentate mai sus. Este bine ca elementele tehnice fixe să fie deja instalate în momentul în care participanții la program vin pentru prima dată. În cazul în care este nevoie de documentare înainte de construirea piesei de teatru și realizarea programului, toate materialele necesare trebuie să fie la îndemână. Menționăm că nu este vorba aici numai de consumabilele necesare pentru realizarea siluetelor, ci poate este necesar să se furnizeze participanților și materiale documentare suplimentare (fișe de obiecte de patrimoniu, fișe pentru diverse evenimente, se pot aduce unele albume sau resurse bibliografice – după caz).

Pentru construirea poveștii care va sta la baza spectacolului ar putea fi util accesul la patrimoniul muzeului. În acest caz, fie această parte a programului se va derula chiar în spațiul expozițional, fie trebuie avut în vedere un acces rapid din sala unde se desfășoară atelierul în galeriile muzeului - pentru documentare. În primul caz, trebuie avute în vedere și asigurarea unor facilități pentru participanții la program: niște pernuțe pentru a sta jos, coli de hârtie pentru notițe etc.

Pentru prezentarea publică a piesei rezultate în cadrul unui atelier de teatru de umbre trebuie, de asemenea, o pregătire specială a sălii pentru a putea primi un număr mai mare de persoane. Ca pentru orice alt eveniment cu public al muzeului trebuie avute în vedere următoarele: primirea invitațiilor, îndrumarea lor spre locația unde se va desfășura programul etc. După derularea prezentării publice, participanții la atelier vor ieși la aplauze, așa cum s-a stabilit la repetiții.

După derularea efectivă a prezentării și ieșirea la aplauze, e important ca invitaților să li se ofere ocazia să vadă și spatele ecranului, să poată felicita sau sta de vorbă cu artiștii și coordonatorul atelierului. După ce toți invitații au plecat, coordonatorul atelierului trebuie să se asigure că toate materialele, recuzita, siluetele, costumele elementele tehnice și cele electrice sunt recuperate și depozitate în siguranță în spații adecvate. Dacă acestea au fost afectate în vreun fel în timpul reprezentației sau după ce aceasta a avut loc, se va în griji ca până la următoare repetiție sau reprezentație, toate elementele tehnice necesare să fie reparate sau înlocuite.

După încheierea atelierului este posibil ca participanții să plece acasă cu siluetele pe care le-au realizat. Este posibil și ca acestea, sau numai o parte dintre ele să rămână la muzeu fie pentru a fi prezentate în cadrul unor programe și expoziții legate de activitatea educațională a muzeului, fie pentru a fi folosite în cadrul altor programe. Este indicat ca acestea, precum și alte elemente necesare pentru buna derulare a unui astfel de atelier (recuzita, costumele, elementele fixe și electrice) să fie depozitate ordonat în spații adecvate și ușor accesibile.

Este indicat ca la finalul atelierului de teatru de umbre să se facă o evaluare a impactului său. Aceasta se poate realiza prin aplicarea unui chestionar participanților (eventual și publicului care a asistat la piesa jucată la încheierea acestuia). Este însă mai indicat să se realizeze un focus-grup cu participanții pentru a afla mai multe detalii și impresii, care ulterior pot fi folosite la îmbunătățirea programului.

\*\*\*

Sperăm că v-am convins să implementați programe educaționale bazate pe ateliere de teatru de umbre. Desigur, reușita unui astfel de demers depinde și de experiența coordonatorului programului. Aceasta însă se dobândește în timp. Este nevoie de curaj, voință, imaginație și perseverență. În aceste condiții, programele propuse vor fi atractive, cu impact pozitiv asupra publicului muzeului. Astfel, teatrul de umbre poate deveni un factor activ de realizare a misiunii muzeului, de implicare a publicului și de educare a acestuia într-un mod plăcut și inedit.





## Bibliografie

And, Metin (1975), *Karagöz. Turkish shadow theatre*, Ankara.

Birkett, Dea (2007), What a performance: Museum theatre has a mixed reputation, but things are changing and it is now a major draw for visitors, *Museums Journal*, vol. 107, nr. 12, pp.38-39.

Brandon, James R. (1976), *Brandon's guide to theater in Asia*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Brandon, James R. (1993), *On thrones of gold: three Javaness shadow plays*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Bridal, Tessa (2004), *Exploring museum theatre*, Walnut Creek-London: AltaMira Press

Brummett, Palmira (2000), *Image and imperialism in the Ottomanrevolutionary press. 1908-1911*, Albany: State University of New York.

Che, Fan Pen (2007), *Chinese shadow theatre: history, popular religion and women warriors*, Montreal: McGill-Queen's University Press

Clark, Marshall (2006), Pipit Rochijat's Subversive Mythologies. The Suharto Era and Beyond, *Asian Folklor Studies*, vol.65, pp.21-44.

Cohen, Matthew Isaac (2007), Contemporary wayang in global contexts, *Asian Theatre Journal*, vol.24, nr.3, pp. 338-369.

Danforth, Loring M. (1983), Tradition and Change in Greek Shadow Theater, *Journal of American Folklore*, vol.96

Dowsey-Magog, Paul (2002), Popular Workers' Shadow Theatre in Thailand, *Asian Theatre Journal*, vol.19, nr.1, pp.184-211.

Feeney, John (1999), Shadows of fancy. Shadow theatre in old Cairo, and a modern revival, *Saudi Aramco World*, vol.50, nr. 2, pp.14-21, disponibil online la [www.saudiaramcoworld.com/issue/199902/shadows.of.fancy.htm](http://www.saudiaramcoworld.com/issue/199902/shadows.of.fancy.htm).

Gheorghe, Daniela Maria și Mastan, Bruno (2005), *Ghid de bune practici, Tehnici creative*, București: Vanemonde.

Gorvett, Jon (2004), Shadow puppetry of Karagöz, *The Middle East*, Aug.-Sept., pp.62-63.

Greig, Noël (2005), *Playwriting. A Practical Guide*, London - New York: Routledge.

Hein, George E. (1998), *Learning in the museum*, London - New York: Routledge

Heumann Gurian, Eleine (2006), *Civilizing the museum*, London - New York: Routledge.

Hobart, Angela (1987), *Dancing shadows of Bali: Theatre and Myth*, London

Hodas, Libbie (2008), *IN THE MOMENT: Encouraging Civic Dialogue Through Museum Theatre*, disertație disponibilă la [www.imtal.org/Files/Admin/PDF/HodasMastersThesis2008.pdf](http://www.imtal.org/Files/Admin/PDF/HodasMastersThesis2008.pdf)

Hughes, Catherine (1998), *Museum theater. Communicating with visitors through drama*, Portsmouth: Heinemann.

Jackson, Anthony și Leahy, Helen Rees (2005), 'Seeing it for real...?'—Authenticity, theatre and learning in museums, *Research in Drama Education*, vol. 10, nr. 3, pp.303-325.

Johnsson, Emily (2006), *Telling Tales. A Guide to Developing Effective Storytelling Programmes for Museums*, London: Museums Hub.

JRNMR (2008), Muzeele merg la muzee, *Jurnalul Rețelei Naționale a Muzeelor din România*, nr.1, pp.5-19.

Katsounaki, Maria (2010), The shack and the palace, *AthensPlus*, 23 iulie, p.10.

Lagarde, Emile (1979), *Ombres chinoises, guignol, marionnettes*, Paris.

Magnin, Charles (1862), *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, disponibil online pe Google Books.

Maleh, Ghassan (1997), The birth of modern Arab theatre, *UNESCO Courier*, vol. 50, nr.11

Monroe, James T. și Pettigrew, Mark F. (2003), The decline of courtly patronage and the appearance of new genres in Arabic literature: the case of *zajal*, the *maqāma*,

and the shadow play, *Journal of Arabic Literature*, vol.XXXIV, nr.1-2, pp.158-177.

Ottonelli, Domenico (1652), *Della Christiana moderazione del teatro*, Florenza, disponibil online pe Google Books.

Oztürk, Serdar (2006), Karagoiz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945), *Asian Theatre Journal*, vol. 23, nr. 2, pp. 292-313

Pappe, Ilan (2005), *The modern Middle East*, New York: Francis and Taylor.

Peck, Sharon M. și Virkler, Aubre J. (2006), Reading in the shadows: Extending literacy skills through shadow-puppet theater, *The Reading Teacher*, vol. 59, nr. 8, pp. 786-795.

Pischel, Richard (1902), *The home of the puppet-play*, London: Luzac & Co.

Poplawska, Marzanna (2004), *Wayang Wahyu* as an Example of Christian Forms of Shadow Theatre, *Asian Theatre Journal*, vol.21, nr.2, pp.194-202.

Rubin, Don (ed.) (1998), *The world encyclopedia of contemporary theatre*. Volume 5. *Asia/Pacific*, New York: Routledge

Rubin, Don (ed.) (1999), *The world encyclopedia of contemporary theatre*. Volume 4. *The Arab world*, New York: Routledge

Shaferlich, Sandra M. (1993), On-Site Museums, Open-Air Museums, Museum Villages and Living History Museums: Reconstructions and Period Rooms in the United States and the United Kingdom, *Museum Management and Curatorship*, vol. 12, pp.43-61.

Shoemaker, George H. (1994), Mai '68 and the Traditionalization of French Shadow Theater, *Journal of American Folklore*, vol. 107, nr. 425, pp. 364-377.

Smith, James (2004), Karagoz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance, *Asian Theatre Journal*, vol.21.

Wolff, Jurgen (2007), *Your Writing Coach. Everything You Need to Know about Writing Novels, Nonfiction, New Media, Scripts and Short Stories*, London - Boston: Nicholas Brealey Publishing.

Yellis, Ken (2010), *Cueing the Visitor: The Museum Theater and the Visitor*

Performance, *Curator*, vol. 53, nr.1, pp.87-103.

Zbucea, Alexandra (2008), Marketing as a key element in achieving museum's mission, *Tyragetia*, vol. II (XVII), nr. 2, pp.65-71.

Zbucea, Alexandra; Neamu, Raluca; Mastan, Bruno și Ivan, Loredana (2009), *Teatrul muzeal: perspective și experiențe*, București: Tritonic

### **Surse online**

<http://de.wikipedia.org/wiki/Schattenspiel>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Karagiozis>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%B6z\\_and\\_Hacivat](http://en.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%B6z_and_Hacivat)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Shadow\\_play](http://en.wikipedia.org/wiki/Shadow_play)

<http://showmuz.wordpress.com>

[www.culturopedia.com/Theatre/shadow\\_theatre.html](http://www.culturopedia.com/Theatre/shadow_theatre.html)

[www.greekshadows.com](http://www.greekshadows.com)

[www.imtal.org](http://www.imtal.org)

[www.karagiozis.gr](http://www.karagiozis.gr)

[www.karagoz.net/english/shadowplay.htm](http://www.karagoz.net/english/shadowplay.htm)

[www.puppetindia.com/shadow.htm](http://www.puppetindia.com/shadow.htm)

[www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php](http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php)

[www.storytelling.org](http://www.storytelling.org)

[www.turkishculture.org/performing-arts/theatre/shadow-theatre-90.htm](http://www.turkishculture.org/performing-arts/theatre/shadow-theatre-90.htm)

[www.vagantei-erhardt.de/de/Artikel/Schattentheater%20in%20Deutschland.htm](http://www.vagantei-erhardt.de/de/Artikel/Schattentheater%20in%20Deutschland.htm)

[www.yourwritingcoach.com](http://www.yourwritingcoach.com)

## Istoricul teatrului de umbre

Ținând cont de marea diversitate a formelor de teatru care se întâlnesc în Asia, de multitudinea tradițiilor teatrale și de importanța socială care i se acordă (Brandon 1976, 3), precum și de faptul că primele spectacole de teatru de umbre au fost atestate în acest spațiu geografic, este de presupus că teatrul de umbre este originar din Asia. Totuși, tradițiile orientale sunt diferite atât prin prisma conținutului tematic, cât și a abordării (stilul păpușilor, modalitatea de mânăuire și gestionare a spectacolului), ceea ce ar arăta că sunt mai multe tradiții paralele. Acest lucru însă nu înseamnă că nu au existat contacte și poate schimburi între acestea. Ca o imagine foarte generală a evoluției și schimburilor, se consideră că cele mai vechi forme au existat în China și India. De asemenea, Indonezia intră în competiția regiunilor care au generat teatrul de umbre. Din aceste regiuni acesta s-a răspândit în Asia de Sud-Est și a migrat încet și spre vest, în lumea musulmană de unde probabil că a ajuns în Europa.

Cum menționam mai sus, sunt asemănări dar și deosebiri semnificative între diferitele tradiții de teatru de umbre. Teatrul chinezesc are o componentă religioaso-liturgică mult mai accentuată decât teatrul din lumea arabă / musulmană, dar mai puțin dezvoltată comparativ cu teatrul de umbre din Asia de Sud-Est (Chen 2007, 7). Pe de altă parte, sunt unele asemănări în ceea ce privește modul de realizare a siluetelor și de susținere a reprezentației între teatrul indonezian și cel turcesc (And 1975, 29-32). Sau, se poate vorbi de unele apropieri între forme particulare de teatru de umbre, cum ar fi cel din nordul Indiei care are puncte comune cu teatrul din Orientul Apropiat.

În esență, se observă trei mari abordări ale acestui tip de spectacol: 1. teatrul chinezesc, 2. cel din sud-estul Asiei și India și 3. teatrul european, din Orientul Apropiat și nordul Africii. În prezent, în cca. douăzeci de țări se cunoaște teatrul de umbre, în diverse forme.

Teatrul de umbre este răspândit cu precădere în partea de sud-est a Asiei, dar nu numai, fiind considerat o formă tradițională de teatru. Ținând cont de marea varietate a formelor de teatru din Asia, atât în general, dar și când ne referim la teatrul de umbre, s-a presupus că originea acestuia din urmă poate fi amplasată în această regiune, în special în China. Este un mister de ce în Asia, în special în Asia de Sud-Est și India, teatrul de umbre a prins atât de mult. Marea varietate a formelor de teatru din aceste zone dovedește o sensibilitate specială a acestor societăți pentru această formă de exprimare spirituală. De asemenea, aceasta arată că teatrul este

În aceste societăți un fenomen cultural, social și religios foarte complex. De fapt, teatrul asiatic este o expresie culturală complexă incluzând joc actoricesc, muzică și dans. Comparativ cu alte forme de teatru tradițional asiatic, teatrul de umbre pare mai sărac și mai puțin spectaculos. Totuși el este extrem de popular, mai răspândit și mai îndrăgit decât altele. Una dintre explicații ar fi de natură economică. Realizarea unui spectacol de teatru de umbre este mai puțin costisitoare și presupune mai puține resurse umane și materiale, fiind accesibil inclusiv celor din mediul rural. Totuși, probabil că sunt și alte argumente, care țin de mentalitățile și contextele culturale particulare din aceste societăți.

Circulă mai multe legende cu privire la apariția teatrului de umbre. Cele mai vechi origini ale teatrului de umbre sunt plasate în China, în timpul dinastiei Han (cca. 200 î.Hr. – 200 d.Hr.). De exemplu, o teorie susține că teatrul de umbre a apărut în timpul împăratului Wen (179-156 î.Hr.). Una dintre consoartele împăratului a vrut să își distreze copilul și a creat un mic spectacol de umbre jucându-se cu o frunză în spatele unei ecran de hârtie – de fapt o fereastră care în tradiția chinezească era acoperită cu hârtie (Chen 2007, 26-27). Cea mai răspândită variantă privind originea acestui teatru susține că în momentul în care una dintre cele douăsprezece concubine ar fi murit, împăratul Wu (140-86 î.Hr.) ar fi intrat într-o depresie atât de mare încât nimic nu mai putea să-i distragă atenția. Unul dintre vrăjitorii săi s-a hotărât să-i readucă la viață iubita folosind siluete din piele / hârtie. Se pare că acest șiretlic a mers iar împăratul și-a revenit (wikipedia). Este o legendă frumoasă, găsită într-un manuscris Song de secol 11 al învățatului Gao Cheng, care însă este contrazisă de studiile mai recente (Chen 2007, 22-27). O altă tradiție susține că teatrul de umbre era folosit în timpul dinastiei Tang (618-907) de către călugării budiști, în diverse contexte, cum ar fi pentru a ilustra scene din viața lui Budha sau pentru a reprezenta sufletele morților (Chen 2007, 29-30).

Așa cum este menționat și mai sus, primele relatări scrise despre spectacole de umbre care ne-au parvenit sunt din timpul dinastiei Song (960-1279), când se menționează o mare varietate de spectacole de umbre (Chen 2007, 24, 33-36). Rolul acestora era secular, dar mai târziu spectacolele au fost realizate și în timpul ceremoniilor funerare. Inițial se pare că teatrul de umbre prezenta povestiri istorice. Siluetele puteau fi de trei dimensiuni diferite, erau translucide, făcute din pergament colorat din piele de capră sau de oaie. O trupă, formată din 10-23 de artiști, mânia sute de siluete în timpul unei reprezentații. Artiștii se pare că erau în special femei. Popularitatea teatrului de umbre era atât de mare, întrecând alte forme de teatru, încât erau active multe trupe, care făceau parte dintr-o „asociație profesională”. De asemenea, două feluri de mâncare au fost denumite după această formă de teatru, dovedind încă o dată importanța și popularitatea sa în epocă. Spectacole se țineau frecvent, cu sau fără o ocazie specială, atât în spații publice, cât și în reședințe private.

În timpul dinastiei mongole Yuan (1271-1368) teatrul de umbre a fost preluat de către noua administrație, iar practica s-a extins în Manciuria, și apoi către vest. Una dintre ipoteze este că astfel teatrul de umbre a ajuns în Persia, în țările arabe și în Imperiul Otoman (Chen 2007, 36-37). Unii istorici consideră chiar că în armata mongolă erau trupe de teatru de umbre care aveau rolul de a-i distra pe soldați. Alți istorici însă consideră că teatrul de umbre exista în lumea arabă încă înainte de sec. al 12-lea, înainte ca mongolii să poată avea un astfel de impact (Chen 2007, 39).

De asemenea, unii cercetători consideră că teatrul de umbre din India și Asia de Sud-Est își are originea tot în teatrul chinezesc. Acesta a ajuns în regiunile menționate anterior prin intermediul călătorilor și al comercianților, sau chiar al trupelor militare (Chen 2007, 41-43). Aceste teorii par însă a fi nefondate, dacă se ține cont că primele mențiuni sigure ale teatrului de umbre în insula Java datează din 840-907 (Chen 2007, 41), iar teatrul indian pare să fie încă și mai vechi. De asemenea, sunt teorii care susțin că teatrul de umbre european a fost adus tot din China de către iezuiți, în sec. al 18-lea. Se pare însă că nici această teorie nu se susține prin argumente istorice (Chen 2007, 46-48).

Revenind la evoluția teatrului de umbre în China, în timpul dinastiilor Yuan și Ming acesta a cunoscut o oarecare recesiune, dar a înflorit din nou în timpul dinastiei Qing (1644-1912), ultima dinastie imperială chinezească. Atunci acesta a cunoscut o dezvoltare fără precedent. Teatrul de umbre nu avea numai funcție de divertisment. El era asociat și cu importante sărbători religioase. De asemenea, putea fi folosit în contexte foarte diverse, cum ar fi pentru a îndupleca zeii să binecuvânteze recoltele (Chen 2007, 44). În general siluetele erau din hârtie viu colorată. La începutul sec. al 17-lea a apărut și o nouă formă de teatru de umbre, numit *luanzhou*. Legenda spune că inițiatorul acestei forme s-a refugiat în Manciuria, unde a devenit profesor. El a utilizat teatru de umbre cu siluete din pergament din piele de măgar sau de oaie pentru a educa copiii. De menționat și faptul că un element specific acestui teatru este și fizionomia personajelor, diferită de cea din alte tipuri de teatru chinezesc de umbre. Este greu de verificat legenda privind originea acestei forme de teatru, mai ales că aceasta are niște puncte sensibile (Chen 2007, 53-55). Cert este că ea a devenit extrem de populară în timpul ultimei dinastii chinezești.

Scenariul pieselor variază foarte mult de la o cultură la alta. Dacă în teatrul chinezesc - de care am vorbit mai devreme - predomină povești cu teme istorice, piesele indiene sunt de origine religioasă inspirându-se în majoritatea cazurilor din epopeile *Mahabharata* și *Ramayana*. Acest lucru nu înseamnă însă și uniformitate în manifestare. Practic fiecare stat indian își are propria tradiție de teatru de umbre, cu texte și stiluri de abordare specifice (Rubin 1998, 41). În general universul teatrului indian este extrem de variat. Aici se joacă cca. 40 de forme diferite de teatru (Brandon 1976, 36), printre care și cel de umbre - cu mai multe abordări.

Marea varietate a teatrului indian este unul dintre argumentele celor care susțin că India este punctul din care s-au răspândit diferite forme de teatru în Asia de Sud-Est și înspre vest, în lumea musulmană. Un alt argument legat de răspândirea teatrului indian în sud-estul Asiei este legat de tematica comună, respectiv povești inspirate de marile epopei hinduse. În ceea ce privește originea indiană a teatrului din lumea musulmană, sunt menționate mai multe argumente, care țin de proximitatea geografică sau de unele asemănări stilistice ale siluetelor. De asemenea, nu trebuie uitat că în India era o importantă minoritate musulmană care avea contacte cu restul lumii islamice. Una dintre teoriile care plasează originea teatrului turcesc în India susține că ȝiganii plecați de aici au dus teatrul de umbre în Imperiul Otoman (Pischel 1902, 23-24).

Originile teatrului indian de umbre sunt, desigur, mult mai vechi. În unul dintre cele mai vechi poeme tamile care ne-au parvenit, numit *Silappatikaram* (datând din sec. 3/4), se relatează despre un spectacol ce sugerează un teatru de umbre. Tradiția îndelungată a acestei forme de teatru poate fi legată și de marea diversitatea în abordare și de răspândirea acestui teatru în toată India. În unele state indiene umbrele sunt alb-negru, iar în altele sunt colorate. De cele mai multe ori siluetele sunt făcute din piele de capră sau de căprioară, tratate în mod special pentru a fi translucide dar și rezistente ([www.culturopedia.com...](http://www.culturopedia.com...)) Textul *Ramayanei* folosit și astăzi pentru teatrul de umbre a fost tradus în sec. al 13-lea de către poetul Gona Buddha Reddy.

În sec. al 16-lea, teatrul de umbre era extrem de popular în India. Siluetele utilizate sunt cele mai mari din lumea teatrului de umbre. Tradițional, spectacolul se ținea în fața templului lui Shiva, zeul patron al păpușilor. Legenda spune că Shiva împreună cu zeița Parvati ar fi intrat în magazinul unui creator de jucării. Parvati a fost așa impresionată de păpuși încât l-a rugat pe Shiva să le dea viață, să danseze. Shiva le-ar fi dat viață, iar după ce au plecat, păpușarul care a asistat la toată scena a vrut să le facă din nou să danseze și le-ar fi transformat în siluete cu sfori, acesta fiind începutul spectacolelor de teatru cu siluete.

Desigur, originea divină a teatrului de umbre este o legendă. Totuși legătura dintre teatrul de umbe indian și religie este foarte strânsă. Spectacolele se țineau în mod tradițional în interiorul sau în apropierea templelor, iar textele erau extrase din Vede. Artiștii – *pulavars* / *Bhāgavatas* - care dădeau aceste spectacole erau considerați înțelepți și se credea că au puteri curative sau puteau alunga seceta. Unii făceau exorcisme sau chiar aveau unele funcții sacre, asemănător cu artiștii similari din Indonezia (Rubin 1998, 41). Desigur, fiind un fenomen atât de popular, teatrul de umbre se ținea adesea și în spații laice. De altfel, acesta era una dintre cele mai întâlnite forme de divertisment în zonele rurale.



Principalele tipuri de spectacole de teatru de umbre sunt *tholu bomalatta* din statul Andhra Pradesh și *togalu gomme* din Mysore. (Brandon 1976, 44-45). Siluetele utilizate sunt de mari dimensiuni și sunt proiectate în culori pure, predominând verdele și roșul. Ele sunt perforate pentru a lăsa lumina să pătrundă prin ele. Artiștii mânăuitori sunt extrem de activi, dansând sau învărtindu-se pentru a da păpușilor mișcările dorite. În India, în statul Kerala, mai există încă o formă de teatru de umbre, *tholpava koothu*, care folosește păpuși opace, amintind în oarecare măsură de teatrul indonezian. Înaintea spectacolelor propriu-zise are loc o ceremonie religioasă care utilizează muzica și dansul (Rubin 1998, 205).

În Indonezia teatrul de umbre - *wayang kulit* - este, de asemenea, una dintre multele forme de teatru de aici. Totuși el beneficiază de un statut aparte, considerându-se că este cea mai veche și respectată formă dramatică (Brandon 1975, 64), cu strânse legături cu celelalte arte, în special cu dansul. În acest context, el a fost analizat interdisciplinar, ca un fenomen etnografic complex (Brandon 1993, xiii). De asemenea, datorită importanței sale istorice și culturale deosebite, în 2003 UNESCO a declarat această formă de teatru ca fiind „o capodoperă a patrimoniului cultural oral și imaterial al umanității”.

Se crede că primele reprezentanții au fost date cu mai mult de un mileniu în urmă (Brandon 1975, 64). Funcțiile teatrului de umbre sunt foarte variate: de divertisment, religios, de vindecare magică etc. (Rubin 1998, 42).

Povestea relatată de artiști este de cele mai multe ori preluată din *Mahabharata*. Cel mai popular erou este prințul Ardjuna. Scenele jucate sunt extrem de variate, incluzând și bătălii. Repertoriul cuprinde peste 200 de piese (Brandon 1993, xiii). Spectacolele durează adesea toată noaptea. Timp de 9 ore, un singur artist mânăuitor susține întreaga reprezentanție. El stă pe un scaun manipulând siluete de piele care pot fi împodobite cu foiță de aur, povestind evenimentele, interpretând rolurile diverselor personaje și cântând. Numărul de siluete folosite într-un spectacol poate varia de la 100 la 300 (Brandon 1993, 38-39). Muzica este asigurată de instrumente de percuție din bronz (Brandon 1993, 51). Orchestra, așezată în formă de potcoavă în jurul păpușarului, cuprinde între 12 și 20 de instrumente (Brandon 1993, 37).

În Java, unde teatrul de umbre este foarte popular, adesea sunt organizate spectacole cu ocazia unor evenimente importante, precum nunți sau alte evenimente fericite. În mod tradițional, la aceste spectacole poate participa oricine dorește (Brandon 1975, 64). Spectatorii stau de ambele părți ale ecranului. Se pare că în trecut, femeile stăteau în partea din fața ecranului și vedeau numai umbrele, în timp ce bărbații stăteau în spate, putând observa siluetele și artistul. Această împărțire poate fi legată de religia islamică, iar ea să nu fi existat în timpurile mai vechi (Brandon 1993,

36). De asemenea, spectacole pot fi organizate pentru a îmbuna spiritele locale sau pentru a resuscita spiritele celor decedați (Clark 2006, 23).

În Bali, o altă insulă indoneziană, spectacolele durează cca. 4-5 ore și sunt evenimente religioase asociate adesea cu trecerea în neființă a unei persoane. Aici sunt populare poveștile preluate din *Ramayana* (Brandon 1975, 65). Sunt și diferențe la nivel de contextualizare a actului artistic. În Bali teatrul de umbre este considerat încă parte a culturii populare, în timp ce în Java a devenit un fel de cult, dezvoltat sub patronajul curții și al elitelor (Hobart 1987). Și siluetele diferă, cele din Bali fiind mai rustice. Se consideră că cele două forme de teatru de umbre sunt înrudite, dar au evoluții diferite (Hobart 1987, 23). În Bali sunt două tipuri de spectacole de teatru de umbre, de zi și de noapte. Ultimul, deși conține elemente de ritual și tematică mitologică, este o formă de divertisment popular. Teatrul de umbre "de zi" este legat de viața religioasă a comunității, de momentele principale ale vieții, de riturile de trecere. Acest tip de teatru poate să se desfășoare și fără ecran (Hobart 1987, 25-26). Așa cum am mai spus, tematica este mitologică. Nu se urmărește un anumit text cu mare strictețe, iar artistul (numit *dalang*) poate improviza pe marginea poveștii. Avându-se în vedere această latură creativă, precum și solicitarea extraordinară pe care o presupune realizarea spectacolului timp de câteva ore, artistul trebuie să aibă calități deosebite. Se consideră că artistul trebuie să fie o persoană pură, deoarece are și un rol religios. În plus, el este văzut și ca un educator pentru comunitate. În acest context, el trece printr-un proces de consacrare. Acest proces se poate face atât pentru artist cât și pentru cufărul cu siluete. (Hobart 1987, 32-35).

După al doilea război mondial, în Indonezia guvernul precum și alte organisme politice și-au apropiat teatrul de umbre, sponsorizând trupe și artiști, urmărind transmiterea mesajelor politice sau pentru a-și face propagandă (Poplawska 2004, 194; Clark 2006, 39). De altfel, capacitatea teatrului de a transmite mesaje socio-politice a determinat un control destul de strict din partea autorităților, în contextul unei perioade autoritare în istoria Indoneziei. De asemenea, teatrul de umbre a fost folosit de către oponenții guvernului pentru a marca o anumită rezistență și pentru a transmite criticile la adresa regimului (Clark 2006, 24-25, 40-41).

Tot în Java a luat naștere în anii 1960 o nouă formă de teatru de umbre, catolic, numit *wayang wahyu* (Poplawska 2004). Subiectele sunt inspirate din Biblie sau din tradiția creștină, iar piesele au rolul de a transmite mesajul creștin într-o formă cu care indonezienii sunt familiarizați. De obicei aceste spectacole se desfășoară cu ocazia marilor sărbători creștine. Această formă de teatru s-a dezvoltat destul de mult, astfel că în 1975 a luat ființă și o asociație (Poplawska 2004, 196). În anii '70 ai sec. al 20-lea și protestanții au început să folosească teatrul de umbre – numit în cazul lor *wayan prajanjian* - în mod similar (Poplawska 2004, 198).

După câștigarea independenței Indoneziei în 1945, teatrul de umbre a fost folosit de către guvern pentru a transmite mesaje propagandistice sau pentru a influența și susține schimbările necesare în rândul publicului larg (Oztürk 2006, 292-293). Astfel teatrul de umbre a fost folosit pentru susținerea unor reforme lingvistice, în general pentru susținerea modernizării țării. Un process similar s-a petrecut și în India.

Teatrul de umbre *wayang* este astăzi o formă artistică dinamică, care a evoluat și în contact cu forme de manifestare artistică occidentale. Trupe de teatru indoneziene dau spectacole în lumea occidentală. Artiști și reprezentanți ai lumii academice, în special a celei din Statele Unite, se documentează în Indonezia. În acest context, artiști indonezieni au creat spectacole combinând elemente tradiționale cu tehnici moderne, cu muzică contemporană etc. (Cohen 2007, 256-262) De exemplu, unul dintre cei mai faimoși artiști este Ethus Susmono (n. 1966). Acesta colaborează cu o echipă numeroasă pentru a realiza spectacole de amploare și pentru a folosi tehnici inovative. El a creat o serie de păpuși iconice, atât de inspirație tradițională indoneziană, cât și legate de cultura populară universală contemporană (cum ar fi Superman și Batman).

În Tailanda teatrul de umbre se întâlnește sub două forme (Brandon 1976, 148-150). Una dintre acestea, *nang yai*, folosește păpuși imense din piele care reprezintă scene întregi. Povestea și personajele sunt de cele mai multe ori din *Ramayana*. Trupa este format din doi povestitori și vreo 12 păpușari care se mișcă și dansează atât în fața ecranului, cât și în spatele acestuia. A doua formă de teatru de umbre se numește *nang talung* și se aseamănă cu teatrul indonezian și malaiezian. Păpușile folosite sunt de dimensiuni mai mici, sunt translucide și amintesc de dansatorii costumați *Lakon Nai* și *Khon*, care interpretează dansuri dramatice clasice, specific curții tailandez de secole. Această a doua formă de teatru era considerată o formă primitivă de teatru popular, care însă sub presiuni economice și ideologice este tot mai mult valorizat ca un simbol cultural al sudului Tailandei. În ultimii 20 de ani el a pătruns în mediul universitar, dar este în egală măsură considerat și un teatru al muncitorului de la oraș dar și al celui din mediul rural (Dowsey-Magog 2002, 184-187). Spectacolul este dat de un artist care mânuiește până la 50 de siluete. Acesta este însoțit de 5-10 muzicanți. În cazul spectacolelor televizate, care sunt tot mai populare, un episod se oprește adesea în punctul culminant, iar povestea este reluată în episodul următor. *Nang talung* tinde să devină o formă contemporană de divertisment (Dowsey-Magog 2002, 207).

Și în Malaysia teatrul de umbre este popular (Brandon 1976, 122), având cel puțin influențe puternice din Indonezia, de unde este preluată și denumirea - *wayang kulit* (Brandon 1976, 124-125). Modul de desfășurare al spectacolelor este foarte similar, dar specifică este existența unei scene / podium în spatele ecranului. Această scenă este închisă pe toate laturile, astfel încât spectatorii nu pot vedea nici pe artist,

nici orchestra care îl acompaniază. În cazul spectacolelor inspirate din *Ramayana*, siluetele folosite sunt viu colorate, fiind influențate de tradiția tailandeză. În general spectacolele încep seara și durează până târziu în noapte. Povestea se continuă dealungul mai multor nopți.

O altă țară asiatică unde se întâlnește teatrul de umbre este Cambodgia (Brandon 1976, 9). La 50 de km. de Angkor, la templul de la Battambang, o trupă de actori având în componență exclusiv bărbați joacă piese tradiționale de teatru cu măști și teatru de umbre. Forma tradițională de teatru de umbre, numită *nang sbek* (sau *sbek thom*) presupune folosirea unor siluete enorme din piele. Și teatrul de umbre cambodgian a fost recunoscut de către UNESCO, în anul 2005, ca fiind parte a patrimoniului universal.

Precum în teatrul tailandez *nang yai*, pe lângă figuri individuale, pot exista și „păpuși” de aproape doi metri înălțime pe 1.5 metri lățime care reprezintă mai multe personaje în contextul unui palat sau în mijlocul naturii. Temele dramatizate provin din *Ramayana*. Povestea este relatată de doi naratori, la fel ca în cazul teatrului tailandez. Muzica utilizată este aceeași ca în cazul altor forme teatrale cambodgiene, iar dansul este o parte importantă a spectacolului. Artiștii ajung spre sfârșitul spectacolului în fața scenei, iar spectatorii văd siluetele pe fundalul unui ecran luminat puternic din spate (Brandon 1976, 18-19).

În Cambogia se întâlnesc trei forme principale de teatru de umbre (Rubin 1998, 126-127). Pe lângă tipul anterior se mai întâlnește *nang sbek touch* care folosește siluete de piele de mici dimensiuni și *sbek poua* care utiliza siluete colorate. Această din urmă formă de teatru se juca numai la curți nobiliare.

Și în țările arabe teatrul de umbre a fost popular. O posibilă origine a sa este Indonezia (And 1975, 29-30). Arabii aveau numeroase legături comerciale cu insula Java, unde aveau și mici colonii. De altfel, influența pare să fi fost în dublu sens. Unele povești din teatrul de umbre de aici au ca subiecte teme arabe, persane și egiptene.

În epoca medievală, la Cairo era o atracție foarte mare pentru acest tip de spectacol, numit *Khayal al-zhil* („umbre ale imaginației”), atât în rândul claselor conducătoare, cât și în rândul claselor de jos. Se organizau spectacole de teatru de umbre în special cu ocazia sărbătorilor, cum ar fi nunți dar și în fiecare noapte a Ramadanului. Se crede că această formă de teatru a început în Egipt în sec. al 10-lea, devenind însă extrem de popular în sec. 13-14 când și statul mameluc se afla la apogeu său (Feeney 1999). Probabil că era o formă de teatru asemănătoare cu teatrul de umbre turcesc, dar abordarea era mai alegorică, iar tematica era mai aproape de subiecte relevante pentru Islam. Totuși subiectele puteau fi foarte variate, inclusiv cu nuanțe sociale și politice, iar poveștile puteau fi atât cu aspecte comice, cât și dramatice. Se cunosc

mai multe texte ale unor teatre de umbre datând din sec. al 13-lea, care prezintă în mod satiric mai multe tipuri de personaje, amintind foarte mult de piesele turcești care îl au ca protagonist pe Karagöz (And 1975, 28).

În alte părți ale lumii arabe, teatrul de umbre poate fi trasat cu multe secole în urmă. Se spune că în secolul al șaptelea, Batruni - un artist evreu - a dat o reprezentare de teatru de umbre într-o moschee în Kufa. Audiența a fost înfricoșată de „apariția” unui rege arab călare și l-a denunțat pe artist ca vrăjitor. Acesta a fost decapitat de autorități (Rubin 1999, 39). Se consideră că teatrul de umbre arab primitiv reprezenta cu precădere scene cu animale și peisaje, precum și scene de vânătoare (And 1975, 25-26).

Începând cu sec. al 11-lea patronajul literar în lumea arabă era în criză datorită unor schimbări de natură economică și politică. În acest context, genuri literare populare, precum teatrul de umbre, au devenit tot mai răspândite (Monroe & Pettigrew 2003, 161-162). În sec. al 13-lea teatrul de umbre era popular în mare parte din lumea arabă. Cunoaștem și numele unui autor de teatru de umbre, un poet inovator, care a fost activ în Egipt la începutul sec. al 14-lea: Muhammad Ibn Dāniyāl (d. 1310). Piesele acestuia prezentau moravurile epocii sale. Naratorul era un servitor cocoșat, poate un bufon, numit Taif al-Hajāl (Rubin 1999, 39; vezi și Monroe & Pettigrew 2003, 166-173). Se cunosc forme de teatru de umbre în numeroase țări arabe, în special în nordul Africii, dar și în Orientul Mijlociu: Irak, Liban și Siria.

De exemplu, în Siria, artistul își construia un cort pentru reprezentații în interiorul sau în apropierea unei cafenele (jumătate din veniturile colectate erau date proprietarului acesteia). Artistul era numit *karakozaati* (clown). Siluetele erau făcute din piele perforată și colorată. Poveștile interpretate erau proprietatea artistului, care le lăsa moștenire celui mai mare băiat al său, pe care îl și pregătea pentru a prelua „afacerea” (Rubin 1999, 234-235). Subiectele abordate erau foarte variate, iar structura narativă flexibilă și deschisă improvizației. Adesea se interacționa cu audiența. Sunt unele relatări cu privire la obscenitatea pieselor de teatru de umbre. De altfel, dealungul secolelor teatrul de umbre a fost interzis în diverse contexte sau a fost supus la presiuni din partea poliției, atât a celei otomane, cât și a celei franceze. Cele două acuze aduse au fost încălcarea moralei și perturbarea liniștii publice (ceea ce însemna de fapt că spectacolele conțineau mesaje politice ostile administrației). În sec. al 19-lea se poate vorbi de o adevărată industrie la Damasc, care era profitabilă în special iarna. La spectacole participau adulți, dar și copii.

În sec. al 19-lea și în țările din nordul Africii (Tunisia, Algeria și Maroc) spectacolele acestea erau foarte populare (Maleh 1997). Teatrul de umbre arab de aici poartă denumirea de *Haraquz*. Personajul principal, o figură satirică și cinică, este Garaguz / Garagousse. Varianta arabă a numelui - *al-Qaraqoz* - este utilizată și pentru

“sprietitoare” (Rubin 200a, 48). Numele personajului principal amintește de Karagöz, eroul teatrului tradițional turcesc, dar este posibil ca teatrul arab nord-african să fi evoluat independent, influențat direct de teatrul egiptean (Chen 2007, 49). În 1848, autoritățile franceze din Alergeria au interzis această formă de teatru datorită mesajelor anti-franceze (Pappe 2005, 209; Lagarde 1979 menționează anul 1841, când s-au luat primele măsuri în acest sens; Robin 1999 face referire la anul 1843, dar spune că această interdicție nu a intrat în vigoare cu strictețe). În plus, francezii acuzau acest personaj că folosea un limbaj virulent și avea un comportament extrem de obscen, fiind de altfel reprezentat cu un falus enorm. Această caracteristică o avea, se pare, și personajul turcesc. În timp însă el a devenit un personaj decent. Totuși a rămas o reminiscență a acestei caracteristici: una dintre mâini este supradimensionată. Aceeași trăsătură se întâlnește și în cazul lui Karagiozis, eroul grec al teatrului de umbre.

În general se crede că teatrul de umbre egiptean a fost preluat în Imperiul Otoman. Sunt însă și voci care susțin contrariul, că teatrul de umbre a fost mai întâi popular în lumea otomană, de unde a fost preluat în Egipt și apoi în lumea arabă (Rubin 1999, 39-40). Astfel se poate explica și similitudinea de nume remarcată mai sus: personajul principal din teatrul turcesc a putut fi adoptat, devenind și eroul teatrului arab nord-african. Un argument ar fi și faptul că în sec. al 14-lea această formă de teatru era desemnată cu numele turcesc - *karagöz* (Rubin 1999, 104). Pe de altă parte, este posibil ca personajul să provină dintr-un filon comun, respectiv teatrul egiptean. Și în Egipt teatrul păstrează urme ale acestui personaj: Aragouz. Acesta este o păpușă de mână. Spectacolele cu Aragouz au fost multă vreme foarte populare (Rubin 1999, 40).

Probabil că unul dintre factorii care au determinat succesul teatrului de umbre în lumea arabă și otomană este faptul că religia musulmană interzice teatrul cu oameni (Rubin 1999, 11). Unii cercetători consideră că teatrul de umbre turc își are originea (îndepărtată cel puțin) în teatrul indonezian deoarece sunt unele elemente comune, atât de stil cât și de management al spectacolului: este un singur păpușar care este acompaniat de muzicanți, siluetele au corpul distorsionat (Smith 2004). Este dificil însă de trasat linii directe de influență. Este și teoria „migrării” teatrului de umbre din India o dată cu țigani, așa cum am mai menționat. Sunt și cercetători care neagă această posibilitate, argumentând că în Asia Centrală nu există teatru de umbre. În acest context, Egiptul este considerat ca originea teatrului de umbre turcesc (And 1975, 25-26). O cronică turcească menționează că primul spectacol de teatru de umbre văzut de sultanul otoman Selim I Magnificul a fost în Egiptul proaspăt cucerit, în 1517, când s-a dat o reprezentare a uciderii ultimului sultan mameluc. Sultanul otoman a fost atât de încântat de acest spectacol încât a plecat la Istanbul însoțit de trupa de artiști.

Se știe că teatrul de umbre era foarte popular în Imperiul Otoman în sec. al 16-lea și că tradiția teatrului de păpuși este anterioară teatrului de umbre (And 1975, 22). Faimosul călător Evliya Çelebi (1611-1682) menționează două tipuri de teatru de umbre în lumea otomană. De asemenea, el este primul care menționează numele personajelor principale (Gorvett 2004, 63).

Teatrul turc se învâрте în jurul personajelor Karagöz și Hazvidad / Hacivat, punând în scenă diverse comedii satirice. De altfel, farsa este o caracteristică constantă și veche în teatrul turc (And 1975, 11-12). Legenda se ascunde în perioada evului mediu când se presupune că cele două personaje erau înșuflețite de doi actori cu măști, erau doi clovni la curtea sultanului sau erau doi curteni. Deoarece sultanului nu i-ar fi plăcut glumele lor prea înțepătoare sau dintr-un alt motiv, ar fi dat poruncă să li se taie capul. Mai târziu, sultanul și-a regretat gestul readucând cele două personaje pe ecranul de umbre (Chenn 2007, 28). Sunt și alte variante privind originea teatrului de umbre, respectiv contextul în care Karagöz a fost omorât și natura relației lui cu sultanul. De exemplu, unele variante ale poveștii spun că era un constructor, sau un fierar, altele fac referire la un emisar. În toate aceste variante el îl supără pe sultan care ordonă omorârea lui și apoi își regretă decizia (www.karagiozis.gr, And 1975, 32-33).

Personajul principal este extrem de popular și important. De altfel, chiar această formă de teatru poartă în Turcia numele său – *karagöz* – cel puțin din sec. al 17-lea. Sunt unele discuții și cu privire la originea numelui acestui personaj. Îndeobște se crede că numele provine de la caracteristicile fizice ale personajului (*kara* = negru, *göz* = ochi). O altă ipoteză etimologică susține că numele vine de la vizirul egiptean Baha-ed-din Karakush, un prieten al lui Saladin, care a primit o funcție importantă în Egipt. În anul 1209/1210 ar fi apărut o carte care îl critica și ridiculiza. Acest personaj ar fi devenit popular și povești despre el s-ar fi succedat apoi în timp (And 1975, 33-34). Un argument împotriva acestei teorii privind originea numelui este faptul că Karagöz este un personaj simplu. La fel ca și celelalte personaje tipice pentru teatrul tucesc de umbre, el nu deține funcții sau poziție socială.

Karagöz este descris ca un omuleț urât cu nasul mare, cocoșat și cu niște ochi negri enormi. Piesele au o structură clar definită. La început este un prolog care este de obicei un poem de tip *ghazal* care îl binecuvintează pe sultan. Urmează un dialog al lui Karagöz cu unul dintre personajele principale. Acest dialog duce la o situație absurdă care contribuie la construirea acțiunii și duce la punctul culminant. De obicei deznodământul implică și o bătaie pe care Karagöz i-o administrează lui Hazvidad. În final este epilogul (Smith 2004, 23).

În general *karagöz* este asociat cu festivalul și carnavalul. O dată cu înmulțirea cafenelelor în lumea otomană el a devenit o prezență obișnuită. În special în perioada

Ramadanului, după lăsarea serii, erau spectacole zilnice. Totuși, teatrul de umbre *karagöz* era și un debușeu socio-politic, prin care clasele de jos puteau râde și critica păturile conducătoare (Oztürk 2006, 294-296). Același fenomen s-a manifestat și în societatea greacă (Smith 2004). În timpul sultanului Abdul Hamid, de exemplu, spectacolele erau cenzurate. Karagöz a devenit vocea poporului în vremuri tulburi. Personajul era folosit ca un simbol al anonimului turc, nu numai în piese de teatru de umbre, ci și în presa satirică sau chiar în cea politică (Brummett 2000, 54-56). În acest context, cenzura oficială a determinat nu numai încetarea folosirii unui limbaj obscen și adesea violent în piesele de teatru de umbre, dar și pierderea în mare parte a atractivității acestei forme de spectacol în rândul adulților și transformarea sa într-o farsă atractivă pentru copii mai mult (Oztürk 2006, 299). Datorită potențialului său instigator și pentru a putea folosi această formă de influențare a opiniei publice într-un mod neintruziv, administrația tinerei republici turce a reglementat teatrul de umbre. Astfel, în perioada 1923-1945 a fost restricționat numărul de cafenele unde se puteau juca spectacole și a fost îngăduită improvizația, fiind încurajată fixarea textelor și reproducerea lor după aceste scenarii. S-a intervenit și asupra mesajului sau a personajelor, care trebuiau să fie conform noii ideologii a statului. De asemenea, au susținut realizarea de spectacole în centre sprijinite de guvern (Oztürk 2006).

Astăzi spectacolele *karagöz* nu mai sunt atât de populare. Ele se joacă uneori în contextul unor festivaluri culturale, fiind prezentate ca o ocazie unică de a reînvia tradiția culturală turcă. Statutul său social și cultural s-a schimbat radical. De exemplu, în general societatea turcă consideră că această formă de teatru este pentru copii. Declinul nu este legat numai de apariția televiziunii și a altor forme de divertisment popular. Încă de la sfârșitul sec. al 19-lea – începutul sec. al 20-lea oficialitățile au început să urmărească aceste spectacole și să le îngădească libertatea de exprimare. Alte cauze ale acestui declin sunt schimbările sociale și culturale care au avut loc în ultimele decenii în Turcia (Gorvett 2004, 63). Pe de altă parte, în ultima vreme are loc o recuperare a acestei forme de exprimare, fiind înființate câteva companii noi de teatru de acest tip.

UNESCO a ratificat faptul că Karagöz este „cetățean turc”, spre nemulțumirea Greciei (Katsounaki 2010, 10) care-l consideră (sub denumirea de Karagiozis) ca făcând parte din patrimoniul cultural grec. Se pare că Karagöz a căpătat o puternică identitate grecească – sub numele de Karagiozis, în sec. al 19-lea. Autorul acestei transformări este legendarul păpușar grec Dimitris Sardounis (așa-zisul Mimaros, 1865-1912). Pe lângă conturarea personalității lui Karagiozis, Mimaros a avut și unele inovații tehnice, cum ar fi utilizarea unui ecran mai mare decât cel anterior (de 4 m.) și realizarea siluetelor din carton nu din metal.



Karagiozis este sărac, poartă haine jerpelite și merge desculț. Locuiește într-o căsuță dărăpănată în apropierea unui palat. Este cocoșat și împovărat de griji. Partenerul grec al lui Karagiozis este Hadjiavatis / Chatziavatis. De asemenea, mai sunt o serie de personaje care apar cu constanță, cum ar fi Aglaia (soția lui Karagiozis) sau Veligekas (un soldat albanez angajat de pașă).

Este și o legendă grecească cu privire la originea teatrului de umbre. G. Mavromatis, un artist grec din insula Hydra, călătorește în China unde învață arta teatrului de umbre. El părăsește apoi China și se stabilește la Istanbul. Aici prezintă spectacole de teatru de umbre, și îi împrumută numele personajului principal (în traducere turcească pentru a fi mai familiar și atractiv pentru publicul său preponderent turc). Un colaborator al lui Mavromatis, numit Yiannis Vrahalis, pleacă în Grecia unde răspândește această formă de teatru ([www.karagiozis.gr](http://www.karagiozis.gr)).

Teatrul grecesc de umbre este un fenomen urban (Danforth 1983, 281). Aceasta poate fi corelat cu pătrunderea sa relativ târzie în acest spațiu. De altfel, prima mențiune datează din sec. al 19-lea. La 1841 un ziar din Nafplio anunță un astfel de spectacol. În 1852 un spectacol de acest fel este denumit „teatru oriental” ([www.karagiozis.gr](http://www.karagiozis.gr)).

În Europa, sunt înregistrate mai multe relatări de teatru de umbre în sec. al 17-lea. Traseul este destul de greu de urmărit. Deși în unele țări această formă de teatru este numită „umbre chinezești”, se pare că teatrul de umbre nu a fost „importat” direct de acolo. De altfel primele spectacole erau prezentate sub denumirea de „umbre italienești”, ulterior făcându-se apel la Orient. În Europa vestică a păstruns, cel mai probabil, sub influență turcească și italienească. Deși inițial a fost mai răspândit în Germania, teatrul de umbre a avut succes în special în Franța unde în sec. 18 s-au și înființat două companii teatrale permanente.

Spre deosebire de țările asiatice și din Orientul Apropiat, teatrul de umbre din Europa nu este o formă de spectacol tradițional. Se poate vorbi aici de o tradiție cultă, de experimente culturale care s-au făcut cu această formă de exprimare artistică. Pe lângă această direcție, teatrul de umbre este și o formă de spectacol pentru copii, în prezent majoritatea pieselor de acest tip jucându-se de trupe de teatru pentru copii.

Cornelio Magni călătorește în Imperiul Otoman în sec. al 17-lea și relatează în jurnalul său de călătorie un spectacol de teatru de umbre – aceasta este printre primele menționări europene a acestei forme de spectacol (Amd 1975, 27). Totuși, se pare că teatrul de umbre deja se juca și în Italia în epoca respectivă. Domenico Ottonelli a publicat în 1652 un tratat intitulat *Della Christiana moderazione del teatro*

în care vorbește de spectacole de teatru de umbre date de venețianul Giuseppe Cavazza.

Cea mai timpurie menționare a teatrului de umbre pe care o cunoaștem este din 1633 – piesa *A Tale of a Tube* a lui Ben Johnson prezintă un anumit tip de teatru de umbre. Apoi este relatarea lui Domenico Ottonelli de care am pomenit mai sus și cea din 1674, când Pietro della Valles vede un spectacol în sudul Italiei (<http://www.vagantei-erhardt.de/de/Artikel/Schattentheater...>). În anii 1683 și 1692 se jucau piese de teatru de umbre italian în Danzig și Frankfurt. În 1740 tot un italian, Charini, a dat o reprezentație în Hamburg (Chen 2007, 48). Prima reprezentare atestată în Londra a avut loc în anul 1776 (Chen 2007, 46). În Germania, în 1781 s-a dat un spectacol cu ocazia zilei de naștere a lui Goethe, când s-a jucat *Nașterea, viața și faptele Minervei* (Chen 2007, 46). În ultima parte a sec. al 18-lea teatrul de umbre era destul de popular la Paris și Londra.

Inițial artiștii care jucau în Europa erau italieni. Siluetele se pare că erau diferite, fiind susținute de fire care erau manipulate de artiști, în genul păpușilor din lemn. Din punct de vedere al stilului adoptat pentru siluete, acesta era mai aproape de cel al păpușilor din teatrul de umbre turcesc sau din Egipt decât de cel chinezesc. De asemenea, nici tematica abordată nu are nici o paralelă cu teatrul chinezesc. Este posibil ca denumirea de „umbre chinezești” să fi fost adoptată fiind mai exotică și deoarece în epocă era un interes crescut pentru Extremul Orient (Chen 2007, 48).

Inițial teatrul de umbre european era mai „robust”, în sensul că mecanismul de manipulare a siluetelor nu era atât de suplu ca în alte regiuni ale globului și era mai complicat din punct de vedere tehnic. Siluetele erau făcute din carton, nu din pergament. Ulterior s-a folosit și pergamentul, dar și lemnul sau metalul. În acest context sistemul de mânăuire dădea senzația unui mecanism destul de complex.

Prima companie de teatru stabilă din Germania, pe care o cunoaștem, a luat ființă în 1796 la Nürnberg. Fondatorul său a fost un păpușar celebru vienez, poreclit *Mechanikus* Georg Geisselbrecht. Posibil ca locația aleasă să fie legată de faptul că Nürnbergul era deja o localitate vestită pentru păpușile sale, deci locuitorii puteau fi mai deschiși către diverse forme de teatru de păpuși, cu marionete și siluete de diverse tipuri. În sec. al 19-lea a fost activă o mișcare inedită de teatru de umbre: membrii acestei mișcări mergeau în mijlocul naturii cu panouri mari și făceau teatru de umbre umane, utilizând lumina soarelui. La începutul secolului al 20-lea, în Germania, au fost mai multe direcții de dezvoltare a teatrului de umbre. ([www.vagantei-erhardt.de/de/Artikel/Schattentheater...](http://www.vagantei-erhardt.de/de/Artikel/Schattentheater...)) Încă din sec. al 19-lea s-au scris piese special pentru teatrul de umbre. Printre cei mai importanți autori menționăm: Goethe, Arnim, Tieck, Kerner sau Grillparzer. În 1907 s-a inaugurat *Schwabinger Schattenspiele*, care avea în repertoriu și „Pater Brey” de Goethe. Deși a avut un

success foarte mare, iar la expoziția de la Berlin din 1908 a avut propria scenă, trupa de teatru s-a desființat în 1912, nefăcând față concurenței cinematografului.

O personalitate a teatrului de umbre german este Ernst Moritz Engert (1892 – 1986; vezi și wikipedia). Acesta a schimbat modul de exprimare a siluetelor, stilizându-le și dându-le suplețe. A realizat numeroase siluete pentru teatrul de umbre, dar a și organizat spectacole la *Neopathetischen Kabaret* în Berlin, în perioada 1911-1912. În anii '50 ai sec. al 20-lea a dorit să realizeze un spectacol de umbre pentru televiziune, dar nu a găsit colaboratori. Un alt artist implicat în teatrul de umbre, originar din Germania, a fost Lotte Reiniger (1899 – 1981; vezi și wikipedia). Aceasta a fost activă mai mult în industria filmului de animație, realizând de exemplu "Aventurile prințului Ahmed", care a anticipat cu 10 ani filmele lui Walt Disney. În 1929 a produs filmul "În căutarea fericirii" care prezintă povestea unei trupe de teatru de umbre. În acest film, în care joacă Jean Renoir, ea realizează un spectacol de teatru de umbre de 20 minute. A scris, de asemenea, o carte dedicată teatrului de umbre și "filmului de umbre". O altă figură deosebită în lumea teatrului de umbre german este Otto Kraemer (1900-1986; vezi și wikipedia). Acesta a realizat numeroase siluete și a pus în scenă piese de teatru de umbre scrise de el, sau adaptări după lucrări celebre. Inițial a realizat spectacole numai pentru familia sa, dar apoi interesul s-a extins. Multe dintre siluetele sale erau făcute din lemnul rămas pe șantierul naval unde lucra ca inginer. Poate și datorită profesiei ulterioare (profesor de mecanică), dorea să scrie o carte cuprinzătoare privind teatrul de umbre, dar nu a reușit. În schimb a scris numeroase articole privind tehnica de realizare a siluetelor sau cu privire la alte aspecte legate de teatrul de umbre.

Probabil că la Paris teatrul de umbre a ajuns mai târziu decât în Germania. Anul 1767 se dă ca dată de introducere a acestei noi forme de teatru în Franța (Legarde 1979, 6). Se pare că aici era considerat mai mult o formă de spectacol pentru copii. Totuși, poate și datorită noutății, el a prins în Franța inițial printre nobili. Unul dintre primele și cele mai faimoase teatre de gen a fost cel al lui François-Dominique Séraphin, care la 1770 dădea spectacole regulat în grădina Lannion de la Versailles. Denumirea folosită pentru descrierea reprezentației era *des ombres à scènes changéantes*. Aflând regina că spectacolul este amuzant, Séraphin a fost invitat și la curte pentru a da mai multe spectacole săptămânale. Ulterior teatrul său a primit în 1784 dreptul de a se numi "Spectacle des Enfants de France" și a primit și o sală permanentă în Palais Royal, unde de altfel activau deja trupe de teatru de marionete sau care dădeau spectacole de operă comică (Magnin 1862, 178-179, 184). Aici Séraphin dădea reprezentații în fiecare seară, iar duminica erau două spectacole succesive (Legarde 1979, 8-10). Acest teatru de umbre a existat în locația respectivă până în 1858. De asemenea, trupa sa de teatru a făcut turnee în Franța și alte țări europene (www.schattentheater.de...) Séraphin nu era însă singurul artist francez de gen. În 1775 este menționat de exemplu un alt artist, Ambroise, care dădea spectacole de

*théâtre des récréations de la Chine*. În anul următor Ambroise dădea spectacole la Londra (Magnin 1862, 182).

Un mare succes a avut teatrul de umbre la *Le Chat Noir*, faimosul cabaret din Montmartre. Acesta s-a realizat cu ajutorul lui Henri Rivière (ilustrator, era directorul artistic al acestui teatru), Caran d'Ache (caricaturist) și Georges Fragerolle (muzician și interpret). Exemplul cabaretului parizian a fost urmat și de alte companii similare, atât în Franța cât și în Germania (*Überbrett!* în Berlin și *Elf Scharfrichter* în München). Artiștii care colaborau cu *Le Chat Noir* au dat și alte spectacole, independente, cum ar fi la Expoziția mondială de la Paris din anul 1900.

Apoi teatrul de umbre francez a intrat în declin, dispărând practic până la 1920. O renaștere a sa se înregistrează în condițiile agitațiilor sociale de la 1968. Diferite forme de teatru, în special teatru de păpuși și teatru de umbre, au fost folosite de către trupe studențești pentru a-și prezenta opiniile civice, pentru a critica evoluțiile sociale, economice și politice din epocă. Participanții la evenimente îl desemnează pe Jean-Pierre Lescot ca inițiator al acestei mișcări (Shoemaker 1994). Ulterior în Franța au apărut mai multe companii de teatru de umbre. De asemenea, companii de teatru de păpuși au început să propună spectacole de acest timp. Jean-Pierre Lescot a continuat să fie activ în sfera teatrului de umbre, experimentând și preluând elemente din teatrul de umbre indonezian.

În prezent, teatrul de umbre cunoaște un dinamism mai mare în Statele Unite, nu ca teatru popular ci ca formă de teatru experimental. Începând cu anii 1960 și mai ales în deceniul următor, artiștii din lumea occidentală și în special din Statele Unite au început să adapteze formele tradiționale ale teatrului de umbre indonezian la sensibilitatea artistică a societății vestice (Cohen 2007). Acest interes însă era mult mai vechi, încă înainte de primul război mondial. Încă din 1911, de exemplu, Edward Gordon Craig (1872-1966) și-a arătat interesul pentru teatrul *wayangi*, pe care l-a studiat și la popularizat în Occident. De asemenea, el a folosit acest teatru și studiile sale în scop didactic, nu numai pentru a crea personaje și piese hibride. Un alt artist care a utilizat în mod creativ și original teatrul *wayang* a fost Richard Teschner (1879–1948). Acesta a adaptat din punct de vedere tehnic atât siluetele javaneze, cât și luminile folosite în spectacolele sale. Inițial el organiza aceste spectacole în locuința sa, nedorind să aibă o audiență numeroasă. Apoi, a organizat și spectacole publice, limitând totuși audiența la maxim 70 de persoane. Alți artiști care au lucrat într-un mod original cu păpuși tradiționale din Asia de Sud-Est sunt americanca Marjorie Batchelder, rușii Nina Simonovich-Efimova și Ivan Efimov care au fost activi înainte de al doilea război mondial, precum și americanii Dennis Murphy, Steve Reich, Kathey Foley, sau Barbara Benary, care au creat după anii 1970.

În perioadă postbelică teatrul de umbre european a evoluat foarte mult ([www.schattentheater.de](http://www.schattentheater.de)) Experimentările cu lumini au fost posibile datorită progresului în acest domeniu, cum ar fi apariția lămpilor cu halogen. Astfel că siluetele nu mai trebuie să fie amplasate exact în spatele ecranului și s-a dobândit o oarecare independență de mișcare. În plus, lumina nu mai este fixă, reflectoarele putându-se mișca după siluete. O altă inovație contemporană este utilizarea unor obiecte tridimensionale în spectacole. Umbrele lăsate de acestea au adâncime, iar profilul poate să se schimbe în funcție de rotirea obiectelor în jurul axului propriu. În general spectacolele sunt mult mai dinamice și mai dramatice, iar jocul de lumini și umbre este mult mai spectaculos.

Se organizează și festivaluri de profil. Unul dintre cele mai importante festivaluri de teatru de umbre se derulează o dată la 3 ani, din 1988, la Schwäbisch Gmünd în Germania. Un alt festival cu tradiție, se desfășoară din anul 1994, o dată la trei ani, la Bruxelles: *Voyage en Théâtre d'Ombres*. De asemenea, festivalurile de teatru de păpuși prezintă și spectacole de teatru de umbre.

